





UNIVERSITY OF  
KEELE

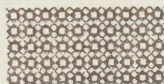
THE LIBRARY

WITHDRAWN  
FROM  
STOCK




0 693 697 0

THE UNIVERSITY LIBRARY  
KEELE · STAFFS



27 NOV 1978



Digitized by the Internet Archive  
in 2022 with funding from  
Kahle/Austin Foundation

<https://archive.org/details/ijpaderewski0000henr>







I. J. PADEREWSKI

*Tous droits réservés pour tous pays.*

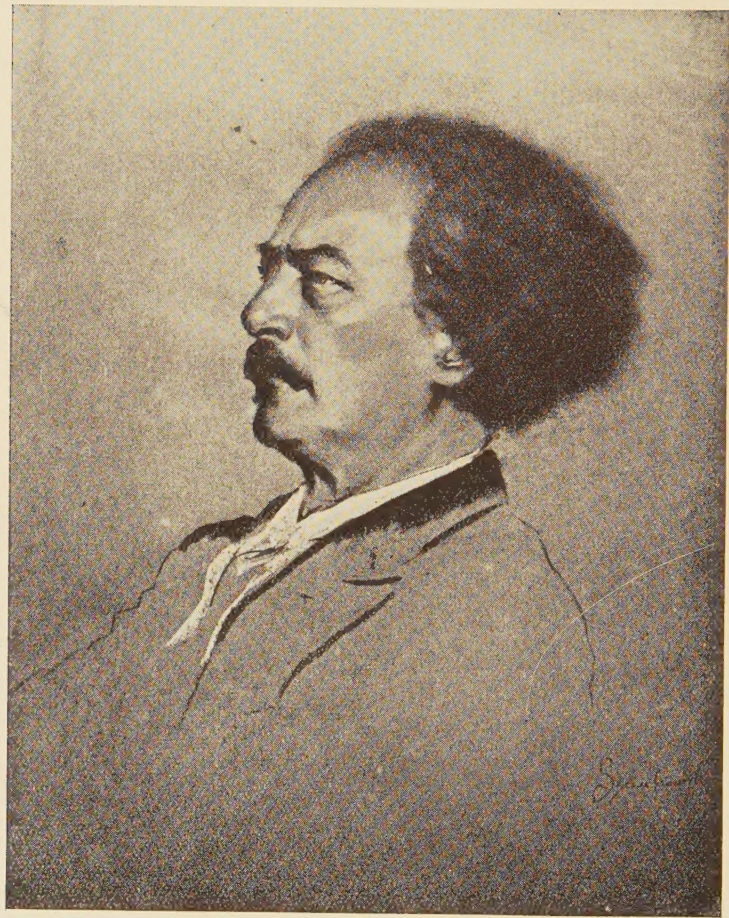
---

Copyright by Editions SPES, S.A., Lausanne, 1928.

KK1495







*Une esquisse de Szankowski*

HENRYK OPIENSKI

---

# I. J. PADEREWSKI

ESQUISSE DE SA VIE ET DE SON ŒUVRE

---

PRÉFACES DE  
GABRIEL HANOTAUX  
*de l'Académie Française*

GUSTAVE DORET  
ALFRED CORTOT

---

*Avec 16 planches hors-texte  
et un autographe dans le texte*



LAUSANNE  
ÉDITIONS SPES

1928

Tous droits réservés



## PADEREWSKI, HOMME POLITIQUE

La première fois que j'ai rencontré Paderewski dans son rôle d'homme d'action, c'est au début de la guerre, à Paris, quand il vint s'entretenir avec moi, en ma qualité de président du Comité France-Amérique, du voyage de bienfaisance, de propagande et de réalisation politique qu'il se proposait de faire aux Etats-Unis. Et, la dernière fois, c'est à Genève, quand il représentait la Pologne à l'assemblée de la Société des Nations. Ces deux moments encadrent son existence publique.

Son voyage détermina, en Amérique, le grand mouvement libérateur qui inspira au président Wilson la phrase décisive de ses fameux articles : *la reconstitution d'une Pologne unie et indépendante*. Son apparition à la tribune de Genève assura à la Pologne la place qui est désormais la sienne parmi les puissances européennes.

Par sa parole et par son action devant cette assemblée, il dégagca les principes du relèvement, il acheva ce qu'il avait fait à Versailles, il assura à la Pologne la plénitude des droits et des ressources indispensables à son existence. C'est en l'écoutant,



au cours d'une de ses interventions, que l'admirable orateur qu'était Viviani me dit à l'oreille : « Je voudrais bien jouer du piano comme il parle », tenant les deux arts et les deux cordes en la même estime et évoquant, dans mon souvenir, la parole de Saint-Saëns : « Paderewski est un génie qui, par hasard, joue du piano ».

En effet, s'il est, dans notre génération un homme qui donne l'impression du génie, c'est Paderewski. Génie naturel, tout de spontanéité, sur lequel le travail a prise sans l'altérer, parce que la matière est de pur métal. Le piano n'est rien autre chose, pour lui (comme tout art d'ailleurs, pour l'artiste), qu'un moyen d'expression ; la musique, c'est le langage, le cri de l'énergie inemployée.

Je l'ai entendu, parfois, jouer devant un auditoire si restreint qu'on peut dire que c'était dans la solitude. Les morceaux qu'il choisissait ces jours-là, étaient ceux où son âme pouvait s'épancher en d'ardentes invocations, en prières désespérées. Bientôt, dans l'atmosphère qu'il créait, le morceau, la musique, l'exécution, tout disparaissait, se fondait, s'évanouissait en quelque sorte : dans la salle, il n'y avait plus rien que d'immatériel. Un magnétisme circulait et unissait le chant, dépouillé de toutes circonstances terrestres, aux âmes vibrant de leurs ondes idéales. Arrachés à nous-mêmes, emportés, *ravis*, nous nous laissions saisir à la plainte de l'insatisfait, à la lamentation des malheurs irréparables, à l'accablement de l'éternelle

attente et des efforts renouvelés, toujours vains ; et nous ne nous apercevions même pas, enrôlés dans sa cause, respirant de son souffle, que nos cœurs battaient à se rompre et que nos larmes coulaient.

C'est à l'aide de ce langage que Paderewski devait se faire comprendre par l'Amérique, dans cette étonnante propagande des sons qui allait conquérir, là-bas, des foules rebelles ou n'ayant qu'indifférence pour ce qui se passait aux limites européennes. L'évocation d'Orphée serait d'une lourde banalité, si elle ne drapait cette œuvre magnifique de quelque lambeau de la légende antique. Ces anciens hommes, si proches des origines, savaient que l'humanité n'est touchée que par le rythme, et que les foules ne se mobilisent dans l'enthousiasme que par la vibration musicale des corps et des âmes, de même que la nature scande la vie à la cadence des bruits du travail et du repos.

Si j'essaye de caractériser Paderewski, selon la méthode de Taine, par la qualité maîtresse, je ne dirai pas de lui : c'est un artiste ; je ne dirai pas de lui : c'est un orateur ; je dirai de lui : c'est un constructeur. Sa force, il l'emploie à édifier, peu importe les moyens et la matière. Dans la conversation, comme au piano, ou à la tribune, ou aux affaires, il *œuvre*. Il rassemble les âmes, les faits et les notes comme des moëllons pour les ranger à l'ordre que leur assigne sa volonté. Son don est d'être créateur : c'est un « tailleur d'images ». Dans ses concerts, les foules s'abandonnent

à lui ; il les moule de ses doigts agiles, il en fait ce qu'il veut, les pétrit, les recrée, et les renvoie transformées.

De même, dans la politique ; malgré les jalousies et les petites haines, son pays et ses adversaires même reçoivent toujours de lui quelque rayon, quand ce ne serait que celui de la gloire. Il réveille ; il anime ; ayant les facultés du chef, à savoir l'autorité, le tact, la générosité, il commande. Une escouade, une tribu, perdue dans le désert et qui désespère de sa route, cherche un guide et suit docilement ceux qui ont le signe, — tel Paderewski. Ajoutons que cette discipline spontanée ne s'établit que dans les grands moments. Le danger disparu, la vie quotidienne laisse tomber la gratitude dont le poids l'accablerait.

Cet héritage prodigieux d'énergie et d'harmonie qui se dépense à secouer deux continents, Paderewski le tient de sa mère, la Pologne. Il aime son pays à fond comme tous les Polonais ; mais il l'aime supérieurement et jusqu'à le juger. Relisez le *Discours sur Chopin* : « Dieu, dit-il, n'a pas compté les cordes qu'il a tendues à notre harpe ; il n'en a pas mesuré les sons... C'est, peut-être, en cela que se trouve notre charme séducteur, mais c'est cela, peut-être aussi, qui est notre grand défaut. Les changements se succèdent presque sans intervalle : de l'ivresse aux sanglots, de l'extase au marasme : nous en voyons les preuves dans tous les domaines de la vie nationale... C'est là qu'est le tragique malheur de notre vieille histoire ».

Quand on comprend ainsi son pays, et même les défauts de son pays, je veux dire dans la vérité, c'est qu'en découvrant le mal on a déjà découvert le remède.

Ce remède, Paderewski l'a trouvé au cours de ses errances, condamné qu'il était à ne faire qu'un usage fragmentaire de son génie, ballotté, lui aussi, « de l'ivresse au marasme », et ainsi, à force de méditations et de comparaisons, il a compris que c'est en vaccinant sa race de ses propres dons et défauts qu'on la sauverait.

S'il est un trait de l'histoire de la Pologne qui a dû venir souvent à l'esprit du Polonais *historique* qu'est Paderewski, c'est assurément l'admirable *Pacte de Horodlo*, qui, après de longues guerres, unit, par un acte volontaire, la Lithuanie et la Pologne, fonda la dynastie des Jagellons et cimentâ la grande Pologne dans un contrat d'amour sans précédent. Relisons le touchant préambule du pacte : « C'est une vérité évidente qu'on ne peut marcher au salut sans le secours de la charité... Donc, que la charité unisse à nous et place sur le pied d'égalité ces frères (les Lithuaniens) que le culte d'une même religion et l'identité des droits et des grâces ont fait nos compagnons. Nous promettons de bonne foi par notre parole ferme et loyale, sur l'honneur et sous le poids du serment, de ne les abandonner jamais dans toutes leurs adversités et nécessités, mais, au contraire, de leur

prêter toujours nos conseils et notre secours contre les embûches de leurs ennemis. » Voilà la Pologne et comme elle sait gagner les cœurs ! Toute amour, pondération, justice, idéal. Voilà le *stable* d'un pays que l'on dit si changeant. On trouvera, toujours, chez elle, des Sobieski pour sauver l'Europe.

Dans la plupart des grandes circonstances de son histoire, la Pologne donna des preuves du même esprit d'idéalisme, de sacrifice, du même sang-froid, de la même patience conciliatrice. Ardente à la guerre, elle a toujours été modérée dans la paix. Comment, avec de telles vertus, que toute son histoire démontre, la Pologne s'est-elle précipitée dans des chutes aussi affreuses ?... Sans insister sur les obstacles naturels, et même essentiels, qui lui ont fait, en tous temps, un chemin si difficile, il faut bien reconnaître qu'elle a poussé, parfois, ses propres qualités à l'excès, se battant sans assez d'égoïsme, négociant sans assez de méfiance. Souvent, elle a été trop pressée ; ses vertus même étaient prématurées ; elle s'est laissé prendre à la ruse des étrangers, trop bien accueillis, et qui s'étaient préparés par la fallace, tout en réfutant Machiavel !

Encore une fois, c'est sur ces misères et sur leur remède que Paderewski a longuement médité ; c'est à ne pas laisser les générations actuelles et les générations prochaines retomber dans les mêmes fautes, qu'il s'est consacré. Généreux, noble, désintéressé, il



prend, selon le pli de l'âme polonaise, la conduite des choses futures. A ceux qui étaient hier les maîtres de l'heure, il a su dire « pas de demi-mesure ! » et il a fait la Pologne pleine et ronde, sans déchet, telle qu'elle existe actuellement ; de même, il dit à ceux qui se rangent sous sa bannière flottant au-dessus des âges : « Soyez prudents ! Méfiez-vous ! » Et la Pologne, éduquée par ses malheurs, suivra (que Dieu veuille !) ces bons conseils.

Il pense toujours à ce magnifique passé sans tache qu'il fut si facile à ses ennemis d'abolir, pour sauver de ses ennemis futurs, l'avenir à jamais libéré. Il avertit. Il sonne, ce grand joueur de *sonates*. Dans l'harmonie, il y a de la prescience. Ecoutez le magicien. Prêtez l'oreille à l'incantation. Ce Polonais sera, devant l'histoire, un des plus glorieux représentants, non seulement de son pays, mais de son siècle. Nous nous parerons de lui. Il a voulu, il a persévéré, il a réalisé, il a *œuvré* ! Enfin, il a souffert. Il est complet et dans sa juste taille. Aucune grandeur de ce monde ne le rapetisse. Il est ce qu'il est : que faut-il de plus quand on est cet homme ?

L'homme, qui a scellé de son sceau, à la fois la résurrection et la reconstitution de son pays, l'homme qui, traînant dans l'univers l'hymne incomparable de la plainte et de l'espérance, a fait, avec son harmonie, des convictions, l'homme qui, en se donnant, a reçu et qui en chantant a agi, cet homme a fait, plus

qu'aucun patriote, un plein et entier usage des dons que la vieille race slave, catholique et latine lui avait prodigués : « Dieu n'avait pas compté les cordes qu'il avait tendues sur sa harpe ». Il les a fait vibrer, jusqu'à les rompre, *pour la Pologne !*

Gabriel HANOTAUX,  
*de l'Académie française.*

## PADEREWSKI, COMPOSITEUR

Paderewski !

Scintillant et radieux comme le diamant le plus pur, son nom est devenu synonyme de gloire : de gloire féconde et bienfaisante, conquise par l'une des plus hautes intelligences contemporaines qu'inspirèrent toujours les plus nobles vertus.

Pour les uns, Paderewski patriote et libérateur de la Pologne domine l'irrésistible et puissant virtuose.

Pour d'autres, seul compte le musicien ; pour ceux-ci, l'incomparable pianiste écrase le compositeur ; mais, pour ceux qui connaissent bien son œuvre considérable, il est évident que Paderewski créateur n'a pas encore conquis, dans l'opinion publique, la place prépondérante qu'il occupera demain.

Gardons-nous d'établir de vaines et puérides comparaisons ; cependant, en évoquant la grande figure du Maître polonais, le souvenir de Liszt s'impose. Le souvenir de Liszt, lutteur vaillant et généreux, victime de la plus criante injustice faite d'ignorance et de parti-pris.

Car telle est l'ironie de la destinée des musiciens

de génie que leurs contemporains se refusent systématiquement à reconnaître, réunies chez un seul, la puissance d'interprétation et la force créatrice.

Les caprices de la foule et de la critique sont insondables. Aujourd'hui, enfin, le génie de Liszt compositeur est mis en lumière dans toute sa valeur : on comprend quel fut son prodigieux apport dans l'évolution de l'art ; on réalise que, sans lui, l'épopée wagnérienne n'eût pas existé ; on juge avec raison que ses œuvres possèdent en germes toutes les tendances saines de la musique actuelle.

Aussi bien, le temps n'est pas très éloigné de nous où Saint-Saëns — premier admirateur et défenseur du génie de Liszt en France — n'était considéré lui-même que comme un habile virtuose du clavier parce que, durant la première partie de sa carrière, il avait, en qualité de pianiste, affronté triomphalement l'estrade de la salle de concerts.

Il n'est gouvernement, si tyrannique soit-il, qui ait le pouvoir d'abroger les lois naturelles de l'injustice humaine !

Toutefois, quoiqu'en pensent les pessimistes, il y a une justice tardive souvent, mais immanente dans le domaine de la musique et des musiciens.

En relisant les partitions de Paderewski, si fermes, si claires, de si profonde inspiration, de si forte structure et de si élégante architecture, il nous revient en mémoire les recommandations que faisait à Chopin,

en 1831, un ami de sa famille le poète Etienne Witwicki : « Il y a, lui écrivait-il, une mélodie nationale, comme il y a un chant natal. Les montagnes, les forêts, les eaux, les prairies ont leur voix natale intérieure, quoique chaque âme ne la saisisse pas. Laissez l'imitation aux autres ; que les médiocres s'en occupent ! Vous, soyez original, national ; peut-être que, dès le commencement, tous ne vous comprendront pas ; mais la persévérance et la culture, dans un champ élu par vous, vous assureront un nom dans la postérité. »

Pouvait-on mieux dire ?

Ce sont là des vérités constantes que toutes les théories d'opportunisme international ne sauraient étouffer.

Comme Chopin, Paderewski a écouté l'appel des voix natales ; comme lui, il a partagé les souffrances de ses frères polonais, souffrances dont toute sa musique est imprégnée. Mais toujours, chez lui, l'étincelle d'optimisme et d'héroïsme jaillit, ravivée par le feu d'une âme saine, vibrante, confiante et irréductible.

Ce qui frappe dans son œuvre, pourtant si diverse, c'est l'unité et la fermeté de style qu'aucune mièvrerie n'affaiblit jamais. Sa science absolue du métier, l'imprévu de ses trouvailles rythmiques, harmoniques et mélodiques, son dédain des procédés superficiels et artificiels commandent l'admiration et le respect.

Vous qui avez adopté les théories d'une musique



consacrée au matérialisme dégénéré et dégradant, n'ouvrez pas les partitions de Paderewski ! Mais vous qui croyez à la noblesse, à la beauté, à la grandeur et à la sensibilité de l'âme humaine ; vous qui pensez que l'éloquence forte, grave ou souriante vaut mieux que l'insolence et les invectives grossières, relisez son œuvre complète, dès l'*Album de Tatra* jusqu'à la *Symphonie en si mineur*.

Tout en suivant le constant développement et l'évolution du compositeur, vous vous sentirez ému par tant de sincérité exprimée en des formes toujours nobles et pures, sans aucune concession aux modes passagères et à l'actualité.

Vous verrez éclater l'art de la chanson populaire dans l'opéra *Manru*, si coloré, si pittoresque, si national au sens de Witwicki ; et cet art s'impose ici au point que les thèmes principaux semblent sortir eux-mêmes de la terre polonaise, bien qu'originaux, en opposition avec les thèmes tziganes.

Qu'il s'agisse des *Sonates*, des *Pièces pour piano*, des *Lieder*, du *Concerto* ou de la *Fantaisie Polonaise* qui reflètent la passion généreuse, la rare et saine sensibilité de l'homme et de l'artiste, vous distinguerez constamment la ligne mélodique et le rythme évoquant la terre natale.

Quant aux *Variations et Fugue* (opus 23), elles sont une œuvre prodigieuse de musique pure, d'une tenue si haute, d'une fantaisie si personnelle, d'une invention

et d'une réalisation si magistrales qu'elles seules assurent à leur auteur une place à côté des grands classiques.

Que dire de la *Symphonie en si mineur*, vaste fresque de l'épopée polonaise, où toute l'âme d'un peuple opprimé, ses désespoirs, ses douleurs, ses combats — ses espoirs aussi ! — sont exaltés avec une intensité tragique et émouvante ?

Elle est la création puissante d'un grand poète de la musique. Celui qui a conçu cette partition mérite d'être vénéré et célébré par son pays, comme son compositeur national.

Parce qu'elles sont inspirées des sentiments les plus humains et les plus nobles, parce qu'elles reflètent les beautés et les forces de la nature, parce qu'elles sont vivantes par leur essence même et par la perfection de leur forme, les œuvres de Paderewski résisteront au temps.

De jour en jour, elles seront mieux comprises et glorifiées davantage.

Elles constituent le monument le plus durable élevé à la musique elle-même et à la patrie polonaise ; elles perpétueront, dans les temps les plus lointains, la gloire personnelle du grand musicien : Paderewski !

Gustave DORET.

### III

## PADEREWSKI, PIANISTE

Les Français qui disaient « Litz » et qui le disent encore, ont dit « Paderouski » — et j'en ai peur, y persisteront. Mais tout en les écorchant magnifiquement, selon la cavalière tradition du grand siècle, ils ont pourtant les premiers, fait frissonner ces noms prédestinés du souffle irrésistible de la gloire.

Les débuts de Paderewski à Paris, ils furent pour les adolescents dont j'étais alors, une révélation décisive. Révélation de tout ce que pouvait comporter de noblesse notre art mineur d'interprètes, dans le grand champ de la musique, lorsque au lieu d'un pianiste, c'était un poète inspiré qui prenait possession du clavier.

Liszt n'avait pas dispensé pour nous, venus trop tard dans ce siècle du piano, l'impérieuse éloquence de son génie. Rubinstein vieillissant, sublime et inégal, n'apparaissait que de loin en loin sur les estrades parisiennes. Planté, déjà, menait à Mont-de-Marsan la vie du sage. Le talent raisonneur de Bülow n'enchantait qu'à demi nos jeunes aspirations, avides de sentir la musique palpiter sous des doigts moins dogmatiques.

Et soudainement ce coup de foudre, cet éblouissement, l'irruption dans nos cœurs et dans nos enthousiasmes de la personnalité magnétique de ce grand seigneur de légende dont l'interprétation avivait d'un accent d'ardente nouveauté des œuvres, hélas, décolorées par l'insistance consciencieuse de nos efforts quotidiens, dont la technique fulgurante comblait notre prescience d'un art libre, inventif, audacieux, dont la nervosité frémissante traduisait enfin pour nous le secret du clavier. En un mot, la réalisation de notre idéal, l'avènement du pianiste de notre temps.

Nous sommes nombreux de ces étudiants à devoir au fougueux Paderewski d'alors, plus qu'il ne peut le supposer. Non que nous songions à imiter l'inimitable, mais bien parce qu'il nous libérait de la contrainte scolaire, parce qu'il nous donnait conscience que le plus sûr et le plus haut moyen de servir les maîtres, c'était de leur prêter la sincérité absolue de la personnalité et parce qu'il nous apprenait que pour éveiller la vie dans les notes figées des textes, c'était sa propre vie qu'il leur fallait insuffler.

Et je ne parle pas seulement de ces interprétations de Chopin dont la légende s'est tôt emparée — mais des traductions inoubliables et dont le souvenir magnifique chante encore dans ma mémoire, après tant d'années, de Beethoven, de Schumann, de Bach. Il y eut une Fantaisie chromatique, une Sonate op. 111, qui demeurent pour moi la plus belle expression du génie

de Paderewski divinateur, créateur de poésie musicale.

Puis ce fut la triomphale ascension, le fanatisme des deux mondes, que nous suivîmes avec la fierté de voir le plus grand d'entre nous, connaître, vivant, la gloire des demi-dieux. Et ceci est encore à dire, qui pour tant d'autres artistes, paraîtrait inexplicable, c'est que de tous ces succès, de tous ces accueils délirants qui partout attendaient le plus adulé des pianistes, aucun de nous ne songea qu'à s'en réjouir, comme s'il rejaillissait sur chacun un peu de cette gloire qui paraît sa destinée.

Puis, à l'apogée de sa carrière, alors que mûrissaient pour lui les jours où, plein de renommée, environné d'affection, il allait pouvoir se consacrer, sinon au repos, du moins à la détente d'autres travaux musicaux — le cataclysme sanglant qui pendant quatre années, bouleversa le monde et les consciences.

D'autres que moi diront ce que fut le rôle de Paderewski à cette époque. — Il y conquist à notre vénération passionnée des titres supplémentaires et non les moins surprenants.

Pendant près d'un siècle, la nostalgique musique de Chopin, en berçant le sommeil douloureux d'un pays opprimé suffisait à rappeler à l'humanité que ce pays existait et souffrait. N'est-ce pas une splendide aventure qu'il ait appartenu à l'interprète élu du chantre polonais, de redonner la liberté à ses concitoyens et de conduire sa patrie vers de nouvelles destinées ?



On pouvait penser que, ces temps révolus, après tant de jours passés à défendre son pays, en prévoyant, en agissant, en administrant, Paderewski homme d'état l'emporterait sur Paderewski musicien. Et pourtant il nous est revenu. Nous avons retrouvé dans les salles des deux continents où son nom magique fait affluer les foules de jadis, accrues d'une génération nouvelle à son tour subjuguée, la prodigieuse atmosphère des concerts d'autrefois.

C'est le même, l'unique Paderewski, aux moyens inépuisables, à l'ardeur pathétique, à la poésie rythmique miraculeuse.

Mais il s'ajoute par moments à son jeu quelque chose de prophétique et de grave que nous ne lui connaissions pas encore. Il continue à nous montrer la voie, à nous ouvrir, lumineux et certains, ces horizons que nos efforts ne font que deviner.

Alfred CORTOT.

De l'autre façon je n'ay le moyen de  
vous retourner que je serai toujours  
heureux de vous rendre service.

Très-vraie, cher Monsieur Jaton,  
à long mes sentiments le plus  
assiduellement dévoué

J. F. Durcassé  
Co

# I. J. PADEREWSKI

---

## I. LES PREMIÈRES ANNÉES

C'est aux confins orientaux de la Pologne, sur cette terre fertile de la Podolie, sillonnée de profondes et pittoresques vallées, que vint au monde Ignace-Jean PADEREWSKI : il vit le jour le 6 novembre 1860, dans le vieux manoir de la campagne Kurylowka, à cette époque si émouvante où s'affirmait déjà, au sein de la vieille nation polonaise, la volonté de vivre, en même temps que renaissait en elle l'espoir de l'indépendance reconquise. Dans tout le pays, un même désir, une même pensée avivait tous les esprits et faisait battre tous les cœurs comme d'un même rythme, alors même que certaines divergences se manifestaient encore sur le choix des moyens les plus propres à atteindre le but proposé.

Le père du jeune Ignace occupait alors les fonctions d'administrateur des biens d'une riche famille podolienne, les Iwanowski et, comme tous les patriotes polonais, il attendait impatiemment la réalisation des aspirations de la nation, prêt à les seconder dans la

mesure de ses forces et de ses moyens. Quant à sa femme, née Polyxène Nowicka, elle était fille d'un professeur de l'université de Wilno, mort en Sibérie comme prisonnier politique déporté par le gouevrnement russe.

L'enfant à qui il devait être donné plus tard de seconder si efficacement, tant par son génie artistique que par sa ferme volonté, cette véritable « résurrection de la patrie » comblant enfin les vœux de plusieurs générations, passa ses premières années dans cette atmosphère d'ardent patriotisme, assombrie trop tôt hélas ! par la mort de sa mère, quelques mois après sa naissance. En quittant prématurément le petit Ignace et sa sœur Antoinette, son aînée de deux ans, cette femme éminente, tout autant par ses qualités de cœur que par sa haute intelligence, leur avait légué avec son exemple des aptitudes musicales remarquables.

Chez Ignace, ce don précieux entre tous devait recevoir de la Providence sa plus haute expression : celle qui n'est impartie qu'à un si petit nombre de mortels : le génie. Mais un génie qui devait se révéler peu à peu et grandir avec l'homme, par le fruit de son travail intérieur, à mesure que grandissaient son cœur et son intelligence, au lieu de briller sur son berceau, comme une étoile mystérieuse, mais éphémère, qui disparaît d'autant plus vite qu'elle a brûlé d'un plus

vif éclat. Le signe distinctif de ce génie, c'est une force extraordinaire de la volonté, dont tous ses actes portent l'empreinte comme celle d'un puissant levier : et par là s'explique sans doute ce rayonnement inexprimable de bonté et de beauté qui émane de toute sa personne. Mais ce caractère n'est apparu qu'avec le temps, et les contemporains de la jeunesse d'Ignace ne s'en aperçurent guère, en fréquentant cet enfant vif et gai qui croissait normalement, semblable en apparence à tous ses jeunes camarades de son village.

Un malheur d'un autre ordre devait éprouver bientôt l'enfant déjà privé de la tendresse maternelle : au moment où éclata la révolution de 1863, M. Jean Paderewski, son père, participa activement au mouvement, sinon comme combattant, du moins comme membre actif du comité local, recélant chez lui, sans souci des risques, armes et uniformes destinés aux régiments polonais en formation ; arrêté par la gendarmerie russe et incarcéré « préventivement », il ne resta pas moins d'une année en prison, avant d'obtenir sa libération, après laquelle il quitta ses fonctions d'administrateur à Kurylowka, pour aller en Wolhynie, en qualité de régisseur des biens du Comte Szaszkiewicz dans la campagne Sudylkow. Pendant cette même année, la petite Antoinette et son frère Ignace avaient reçu l'hospitalité chez leur tante, à Nowosiolki, près

de Cudnow. C'est à Sudylkow, dans ce coin oublié de la belle campagne de Wolhynie, que devait s'achever leur enfance. C'est là qu'allaient se développer peu à peu le cœur et l'intelligence du jeune garçon, en même temps que s'éveillait son talent. Ses aptitudes musicales ne devaient pas tarder à attirer l'attention de sa famille, et le programme de ses études fut bientôt complété par d'obligatoires leçons de piano. Toutefois le choix du professeur était limité : il n'y en avait qu'un : on le prit.

C'était un vieux brave homme, M. Runowski, qui passait pour avoir jadis fait ses études au Conservatoire de Vienne. Il venait régulièrement de la petite ville voisine où il habitait, pour donner ses leçons à Sudylkow ; l'histoire garde un silence charitable sur les « méthodes d'enseignement » de cet excellent homme : son jeune élève n'en apprécia certainement pas la valeur spéciale, mais il comprit bien vite qu'elles appartenaient indiscutablement au « genre ennuyeux », et peut-être cette constatation fut-elle pour lui un préservatif. Tandis qu'il s'attardait volontiers au piano pour y improviser pendant des heures entières, l'heure de la leçon était au contraire pour lui celle du supplice : à son approche, il se sentait en proie à un désir incoercible de prendre l'air ; et quand sa gouvernante désespérée l'appelait vainement à tous les échos de la propriété, on finissait



par le retrouver dans les branches de quelque vieux tilleul, d'où il ne consentait à descendre qu'à regret, pour gagner, le plus lentement possible, le fatal tabouret, sur lequel il finissait par se précipiter, en un bond prodigieux, tel le baigneur trileux dans l'eau de la rivière froide. Et cette espièglerie désarmait toujours le courroux bénévole du bon M. Runowski. Malgré la préférence marquée du jeune Ignace pour la gymnastique sur les tilleuls, les progrès des deux enfants furent tels que l'obligatoire exhibition devant les invités (avec un « programme Runowski ») leur fut souvent infligée. Alors sévirent avec rigueur les redoutables « transcriptions à quatre mains » des ouvertures d'opéras en vogue : *Martha*, *Muette de Portici*, *Norma*, *Barbier de Séville*, remportaient tour à tour les suffrages et les acclamations de l'auditoire émerveillé.

Cependant, ces manifestations « artistiques » n'absorbaient pas toute l'activité du jeune Ignace : une institutrice française avait été engagée pour lui apprendre cette langue. Est-ce à son influence, ou simplement à celle de son père, dont les sentiments n'étaient pas douteux, que l'on doit l'orientation première des idées de cet enfant ? Toujours est-il qu'au moment de la guerre de 1870 (il avait alors dix ans), ces idées étaient parfaitement fixées : Ignace avait une opinion politique très ferme sur les événements, et il ne pouvait y avoir de

victoire, selon lui, que du côté des Français. Cette conviction se manifesta même d'une façon assez spéciale : comme son père, atteint d'une maladie de la vue, ne pouvait plus lire son journal, l'enfant fut chargé de le lui lire à haute voix. Mais les nouvelles devenaient de jour en jour moins favorables, et il ne fallait pas aggraver les tristesses du pauvre père malade. Que faire alors ? Ignace n'hésita pas : il « interpréta » les « communiqués » de la guerre dans le sens de ses désirs, annonçant sans sourciller des « victoires françaises » assez peu conformes à la triste vérité. Par malheur, M. Paderewski père fut obligé, après quelques jours de ces « informations sensationnelles », de se rendre à la ville voisine, où ses notions particulières sur les succès des belligérants furent assez brutalement redressées. On devine dans quel accès de colère le digne homme rentra chez lui : le « reporter » Ignace allait passer un mauvais quart d'heure ; il l'avait prévu d'ailleurs, en détruisant prudemment les pièces à conviction, les journaux, qui flambaient déjà dans le poêle, quand son terrible juge le menaça du fouet ! Tel Abraham menant Isaac au sacrifice, le père courroucé levait déjà la main pour frapper l'enfant, lorsque l'ange du Seigneur apparut soudain, mais sous les traits d'un autre fils d'Isaac, le barbier juif Spritz, homme conciliant et doux en dépit de ses rasoirs :

« Pourquoi donc monsieur veut-il battre cet enfant ? S'il avait fait connaître à monsieur la vérité, monsieur aurait certainement pleuré de chagrin et sa maladie des yeux se serait aggravée. Monsieur doit lui pardonner : c'est un excès de bonté et non une faute ! »

Devant ce plaidoyer inattendu, le bras du père irrité fut désarmé, et il pardonna de grand cœur à son lecteur infidèle. Celui-ci, qui déchiffrait la musique plus exactement que les dépêches, avait passé, dans l'intervalle, de la direction de M. Runowski à celle de M. Pierre Sowinski, frère de l'auteur du premier *Dictionnaire des Musiciens polonais et slaves* (Paris 1856) publié aussi en langue polonaise, Albert Sowinski. Il n'apparaît pas que ce changement de maître ait accéléré beaucoup les progrès de l'élève. Pour développer utilement une nature aussi exceptionnellement douée, il fallait un autre cadre et d'autres moyens. L'obligation d'envoyer l'enfant continuer ses études dans un conservatoire s'imposait de plus en plus. Le père l'avait compris, et, en 1872, il accompagna lui-même le jeune Ignace à Varsovie, pour le mettre au conservatoire de cette ville. Entre temps, M. Paderewski avait contracté un second mariage, et c'est dans ces conditions nouvelles que cet enfant de douze ans dut faire ses adieux à la chère campagne de Sudylkow.

## II. A VARSOVIE ET A BERLIN

L'institut de musique de Varsovie avait douze ans d'existence, exactement comme son nouvel élève. Il avait vaillamment résisté aux dures circonstances entraînées par la révolution, et passait déjà pour une école très sérieuse. La direction était restée depuis la fondation entre les mains du violoniste bien connu Apollinary Kontski. Les meilleurs professeurs de piano étaient alors MM. Schlözer, R. Strobl et Janotha ; la théorie était enseignée par M. Roguski ; quant au professeur de théorie supérieure et de composition, il venait de mourir, quelques mois avant l'arrivée d'Ignace : c'était Stanislas Moniuszko, l'auteur si unanimement regretté de l'opéra *Halka*. On lui donna bientôt pour successeur L. Zelenski. Admis tout d'abord dans la classe de piano du professeur Sliwinski, le jeune élève devait passer bientôt par les mains des trois autres maîtres : Janotha, Strobl et Schlözer, cependant que M. Roguski initiait l'enfant aux mystères de l'harmonie, et ne tardait pas à constater, seul en cela d'ailleurs parmi ses confrères, qu'il était en présence d'un musicien pourvu déjà de dons admirables lui permettant de prétendre aux plus hautes destinées. Il semble assez probable qu'aucun de ses professeurs de piano ne



*A Sudylkow*

*M. Jean Paderewski avec Ignace sur ses genoux,  
Antoinette. M. Runowski (maître de piano)*





discerna en lui l'étoffe d'un virtuose sur cet instrument ; de semblables erreurs d'appréciation ne sont pas rares : on le sait trop.

Tout au contraire, le milieu où se trouvait l'enfant dans sa nouvelle résidence avait des vues plus justes : le tuteur auquel son père l'avait confié, M. Ed. Kerntopf, fut pour lui un ami incomparable. Propriétaire d'une manufacture de pianos très réputée, M. Kerntopf n'eut pas de peine à découvrir tout de suite les qualités remarquables de son jeune pupille ; comme il recevait beaucoup de monde et donnait de fréquentes réunions musicales, les occasions ne manquaient pas de remarquer les progrès du jeune homme, que l'on conduisait le plus souvent possible à l'Opéra ou dans les concerts. Ainsi, malgré l'exil loin de sa famille, l'existence d'Ignace ne se passait pas dans la solitude, et ne manquait ni d'agrément ni d'intérêt, bien que la route à parcourir parût encore bien longue... si longue même que le bouillant musicien ne devait pas tarder à faire une tentative inattendue pour l'abrégé.

Avant la fin de sa troisième année d'études, le jeune pianiste était déjà dévoré du désir de se faire entendre et de remporter quelques lauriers, de préférence « dorés » ; il n'avait pas eu de peine à faire partager ce désir à son camarade d'études, le jeune violoniste Ignace Cielewicz, à peine plus âgé que lui. Sans deman-

der conseil à personne, voici les deux adolescents en route pour une « tournée de concerts » en Russie : tout simplement. Pendant six mois, les deux amis, à peu près sans ressources au départ, et pas beaucoup plus fortunés au retour, circulèrent de petite ville en petite ville, avec une constance qui fait plus d'honneur à leur énergie qu'à leur esprit d'organisation : car ce voyage avait été entrepris quelque peu à la légère, et si le retour final à Varsovie marqua pour eux quelque enrichissement, ce fut l'enrichissement de l'expérience, bien plutôt que celui des succès, et surtout de la fortune ! Les « autorités » tant directoriales que paternelles, ne marquèrent pas un enthousiasme immodéré pour cette véritable « escapade » : mais la suite des études au Conservatoire n'en fut point troublée, et la leçon porta ses fruits. Avec son sens critique déjà très aigu, le jeune pianiste avait nettement compris, et à ses propres dépens, de quelle somme immense de travail doit être précédée toute prise de contact avec le public, pour l'artiste qui veut se présenter devant lui avec une entière « liberté d'expression », en conservant dans une salle de concert tous ses moyens d'exécution. Telle fut sans doute la première circonstance qui posa nettement devant l'esprit du jeune virtuose le problème redoutable de la responsabilité artistique. Et toute sa carrière est là pour attester que ce

perpétuel souci de sa responsabilité en fut, pour ainsi dire, comme la pierre angulaire. Créateur ou interprète, il ne devait jamais s'en affranchir.

Paderewski était âgé de dix-huit ans lorsqu'il obtint son diplôme de virtuosité au Conservatoire de Varsovie : à cette époque, la vie musicale n'était pas des plus florissantes dans la capitale. La « Société de Musique » débutait à peine, et tout le mouvement artistique était concentré à l'Opéra. Organisé sous la « présidence » de généraux russes et sous la direction effective de chefs d'orchestre italiens, cet établissement laissait un champ d'activité assez restreint aux musiciens polonais, et les occasions de se produire étaient pour eux assez rares. Il fallait donc pour commencer chercher une autre voie : aussitôt ses études terminées, le jeune homme avait été nommé professeur du cours moyen de piano au Conservatoire, ce qui l'aida à se faire connaître peu à peu, d'abord comme accompagnateur, puis comme soliste virtuose et ensuite comme compositeur, dans les concerts de Varsovie et de la province.

Obligé par les circonstances à se créer au plus tôt une situation indépendante, il devait être ainsi prématurément mûri par les difficultés de la vie, et tout naturellement conduit au désir de se créer un foyer familial. A peine âgé de vingt ans, il épousa une jeune pianiste, élève de sa classe de piano, M<sup>lle</sup> Antoinette

Korsak : le bonheur des époux ne devait pas être, hélas ! de longue durée : la malheureuse jeune femme mourut bientôt, en donnant le jour à un fils. Ainsi s'ouvrait tragiquement la carrière du jeune artiste, où le glas funèbre du deuil conjugal se mêlait aux murmures grandissants de l'aurore du succès.

Mais l'homme n'était pas de ceux qui se laissent abattre par le malheur : depuis son plus jeune âge, au contraire, les épreuves et les luttes de sa vie avaient fait de lui un « caractère » à la volonté fortement trempée. Arraché si tôt aux meilleures joies de la famille, il se sentit poussé d'autant plus fortement vers l'accomplissement d'un devoir plus haut : servir son art. A ce noble service, Paderewski devait se vouer désormais avec un zèle inlassable, seul moyen pour lui de trouver l'apaisement de sa douleur et l'équilibre de l'âme : son fils nouveau-né, Alfred, fut confié aux soins d'une famille amie, tandis que le jeune père se consacrait plus exclusivement à ses devoirs d'artiste.

Avec une conscience dont on rencontre trop peu d'exemples, il commença par un examen critique sévère de son propre savoir : ce « professeur du Conservatoire » n'eut point honte de constater que, dans bien des domaines, il lui fallait redevenir un « élève » ; tant de connaissances lui manquaient encore, qu'il était indispensable de retourner en arrière pour combler ces

lacunes. Il se sentait en proie au désir de produire lui-même, tout autant que de reproduire par son interprétation les œuvres d'autrui. Sans doute, ses études théoriques au Conservatoire de Varsovie lui avaient donné déjà des bases assez solides : mais elles ne pouvaient suffire à éclairer les horizons de sa vaste intelligence ; et le cadre alors trop restreint de la ville de Varsovie ne pouvait suffire aux besoins que réclamait un développement artistique complet : il fallait aller ailleurs.

Dans les milieux musicaux polonais, le nom de Fr. Kiel, professeur de composition à l'Académie royale de Musique qui venait de s'ouvrir, après 1870, dans la capitale du nouvel Empire Allemand, jouissait d'une grande notoriété comme pédagogue, et d'une estime méritée. Deux musiciens polonais de grande valeur, Sig. Noskowski et Lad. Gorski, avaient étudié avec Fr. Kiel. C'est très probablement à leur exemple et à leur influence que Paderewski dut sa décision de partir pour Berlin, afin d'approfondir sa science musicale sous la direction de ce célèbre maître. Le jeune professeur au Conservatoire demanda donc un congé d'une année, pour aller à Berlin. Aucun événement notable n'a marqué ce premier séjour sur les bords de la Sprée : l'année se passa dans le travail, avec ce sérieux et cette conscience dont le jeune maître

devait donner tant d'exemples au cours de sa carrière. Car ce fut toujours pour lui un besoin impérieux de concentrer, en une période donnée, tous ses efforts en vue d'un but précis à atteindre : ce but, c'était ici d'apprendre à manier habilement les immenses ressources du contrepoint, pour l'enseignement duquel le vieux professeur allemand était un spécialiste notoire. Et, comme toujours, le but fut pleinement atteint.

De retour au Conservatoire de Varsovie, Paderewski n'y devait plus séjourner très longtemps. Le désir d'enrichir encore davantage son expérience de compositeur et de développer plus à fond ses facultés créatrices devait le pousser à revenir bientôt à Berlin, afin de parfaire ses études, particulièrement en matière d'orchestre.

En 1883, Paderewski quitta donc définitivement l'Institut de Musique de Varsovie, pour s'installer à Berlin. Un élève de Fr. Kiel, Henri Urban, professeur très capable également, fut son initiateur à la difficile science orchestrale. Dès que l'enseignement de l'instrumentation fut terminé, ce fut le tour de la technique du virtuose, qui subit un nouvel effort pour se perfectionner encore. Attiré par la renommée grandissante de l'illustre Théodore Leszetycki, maître d'origine polonaise, qui exerça quelque temps à Saint Pétersbourg avant de se fixer à Vienne, le jeune homme, que l'on eût pu considérer déjà comme un virtuose accompli,



partit pour Vienne où, quatre mois durant, il travailla avec acharnement, quittant à peine son piano quelques heures chaque jour. Ce labeur fut interrompu par une proposition assez flatteuse pour le jeune musicien : celle de devenir professeur de la classe supérieure de piano et de contrepont au Conservatoire de Strasbourg. Il quitta donc Vienne pour rejoindre ce poste ; mais il ne l'occupa qu'une année à peine, car un secret désir de toujours faire mieux devait le ramener à Vienne, aussitôt que cela lui serait possible. Le maître Leszetycki avait compris sa haute valeur et avait fait de lui l'« étoile » de son école. A l'automne de l'année 1887, cette « étoile de l'école » devait être publiquement acclamée comme un « maître » incontesté, en une circonstance mémorable : engagé comme soliste dans un concert donné par la célèbre cantatrice Pauline Lucca, Paderewski, presque inconnu hier, devint en un jour une célébrité lui-même. En Pologne, où il s'était fait bientôt connaître, tant comme compositeur que comme virtuose, il acquit rapidement une grande renommée, par les nombreux concerts qu'il donna dans les principales villes de la Pologne Russe et Autrichienne. A la veille de commencer sa carrière triomphale comme virtuose, il était déjà connu aussi comme un remarquable compositeur dont les « cartons » contenaient, dès cette époque, plusieurs ouvrages de haute valeur.

### III. LES PREMIÈRES COMPOSITIONS

Au moment où le jeune Paderewski commençait à prendre part à la vie musicale de Varsovie, l'activité créatrice des compositeurs polonais passait par une période de marasme relatif. Moniuszko était mort, et ses successeurs, L. Zelenski, Z. Noskowski et A. Zarzycki, moins bien doués que lui, commençaient à peine à poindre à l'horizon. Deux autres, Antoine Rutkowski et Eugène Pankiewicz, contemporains et collègues de Paderewski, moururent très jeunes mais pleins de promesses. Plus âgé de six ans, Jules Zarembski avait fait son éducation à l'étranger, et débutait alors brillamment dans la carrière de pianiste et de compositeur, en qualité de professeur au Conservatoire de Bruxelles ; mais celui-là aussi devait être enlevé prématurément à sa patrie et à son art : il mourut à trente-et-un ans. Un culte commun pour la musique nationale polonaise avait réuni tous ces jeunes gens dans un même idéal. Tous, ils avaient étudié, puis utilisé dans leurs œuvres la vieille chanson populaire du pays ; enthousiasmés par Chopin, ils concentraient aussi sur Schumann leur amour commun pour l'époque romantique. Les premières harmonisations de chants populaires faites par Pankiewicz étaient alors une vraie révélation : la



*Ignace à l'âge de cinq ans avec sa sœur Antoinette*



plupart des œuvres pour piano de Zarembski étaient inspirées de mélodies et de rythmes empruntés aux danses nationales. Tout en suivant le même courant, Paderewski devait prendre, dès le début, une voie plus personnelle ; phénomène digne d'attention : ce pianiste compositeur ne recherche jamais les effets de virtuosité, même dans ses premières œuvres ; son unique soin est de « faire chanter » le piano, d'en faire sortir une ligne mélodique à la sonorité large et profonde, telle qu'elle semble être née dans son âme, encore que le choix des harmonies soit toujours exempt de banalité. Sa première œuvre publiée chez Banarski à Varsovie, en 1879, et dédiée à son maître de piano R. Strobl, *Impromptu en fa majeur*, a déjà ce caractère. Dans son *Präludium a Capriccio* (op. 1), on voit davantage la trace de son savoir contrapuntique. Sa *Gavotte* et son *Menuet*, malgré leur forme classique impeccable, n'ont pas la moindre parenté avec ceux de Haydn ou de Mozart : tous ses essais dans ce genre portent au contraire, dès leurs premières mesures, un contour mélodique essentiellement polonais et très particulier à leur auteur. Cette marque, déjà très personnelle, s'accroîtra encore dans la série de ses *Danses Polonaises* : d'abord deux *Krakowiaks* (en *mi majeur* et en *si bémol majeur*) et une *Mazurka* (en *ut mineur*, op. 5) ; puis deux autres *Krakowiaks* (en *fa majeur* et en *la*

majeur), trois *Mazurkas* (en la mineur, la majeur et si bémol majeur) et une *Polonaise* (en si majeur). La meilleure œuvre de ce genre qu'ait écrite Paderewski est sans doute sa *Cracovienne Fantastique* (en si majeur) éditée dans le Recueil intitulé « *Humoresques de Concert pour piano, à l'antique et à la moderne* » (op. 14) publié chez Bote-Bock, à Berlin, et aussi dans l'édition *Echo muzyczne*, à Varsovie, en 1889, chez Raichman et Frendler. Cette utilisation des formes de danses nationales dans ses compositions nous ferait naturellement penser à Chopin : mais, bien qu'obéissant à une idée analogue, Paderewski n'en suit pas moins une voie qui lui appartient en propre. Certaines de ses danses polonaises, et notamment la *Cracovienne fantastique*, tout en conservant leur rythme traditionnel, sont devenues de véritables petits « poèmes » pour piano, où le côté virtuosité n'est nullement négligé : l'auteur ne dédaigne même pas de recourir à quelques effets de « réalisme » musical, en imitant la musique paysanne populaire, comme par exemple, dans la *Cracovienne en si bémol majeur*, ses suites de quintes assez dures rappelant les instruments qui s'accordent.

Plus encore que les formes de danses, le genre lyrique attirait le jeune compositeur : et, dans sa recherche pour exprimer les émotions de la vie, on peut dire qu'il sait trouver sans effort la forme la mieux appro-



priée. Ainsi se traduit dans son *Elégie* (op. 4) le deuil tragique qui venait de le frapper. Dans son *Chant du Voyageur* (op. 8), on sent passer une ombre de mélancolie, tandis que le reflet de son bonheur intime éclaire comme d'un doux sourire les pages exquises de l'*Album de Mai* (op. 10). Parfois aussi, c'est le genre imitatif qui l'attire : telle cette pièce pour piano composée à Berlin, en 1884, publiée à Varsovie dans un album vendu au bénéfice des victimes des inondations en Pologne et intitulée « *Sous les Flots* » ; tels aussi les deux *Intermezzi* parus peu de temps après, sous le titre « *Dans les Eclairs de la Nuit* », et surtout son *Tableau musical en forme de Toccata*, « *Dans le Désert* », qui est, sans conteste, sa meilleure œuvre du genre descriptif (op. 15). Cette pièce, aux effets pianistiques d'un coloris étrange, aux harmonies très osées (surtout pour leur époque, en 1886), est empreinte d'un véritable « impressionisme » : c'est une sorte de « poème musical » qui, sans sortir du cadre traditionnel de la *Toccata*, atteint à une haute puissance évocatrice. A côté de ces divers ouvrages, le jeune auteur, à peine âgé de vingt-cinq ans, avait écrit aussi deux compositions notablement plus importantes : les *Variations et Fugue sur un Thème original* (op. 11) et la *Sonate pour Violon et Piano* (op. 13). Ici, la langue musicale employée par le compositeur révèle déjà une indivi-

dualité peu commune, sur les particularités de laquelle nous aurons à revenir : ces qualités s'affirment plus encore dans le *Thème varié en la mineur* (op. 16) qui fut écrit peu de temps après. Grâce à sa solide connaissance du contrepont, il se joue sans effort des complexités de la fugue (on le voit notamment dans celle qui termine l'op. 11), et sa riche fantaisie créatrice semble n'en être aucunement gênée. La forme reste bien vivante et sans nulle pédanterie scolastique, ainsi qu'il sied à un maître. Dans la *Sonate*, construite selon les règles classiques, mais assez apparentée au romantisme schumannien, nous retrouvons la forme déjà chère à l'auteur : ce large dessin d'une mélodie chantante et expressive, avec ses tournures personnelles.

La plupart des œuvres de Paderewski publiées entre 1888 et 1894 ont paru chez Bote-Bock à Berlin : le recueil (op. 16) intitulé « *Miscellanea* » contient les meilleures pages de cette période : la *Légende* aux accents dramatiques si puissants, la *Mélodie* pleine d'un doux lyrisme, le poétique *Nocturne* et les deux *Thèmes variés* déjà cités. Quant au fameux *Menuet en sol majeur* et au *Capriccio alla Scarlatti*, ils appartiennent au recueil op. 14.

L'*Album de Tatra* (op. 12), qui date à peu près de la même époque, mérite une mention spéciale : c'est un recueil de danses montagnardes polonaises

transcrites pour piano à deux mains dans l'édition Raichman et Frendler de Varsovie, et à quatre mains dans l'édition Riess et Erler de Berlin. Le répertoire si original des danses de montagnards polonais de Tatra était alors à peine connu : l'idée d'y puiser semble avoir pris naissance chez les musiciens de la génération précédente. Ladislas Zelenski, né en 1835, avait composé une ouverture pour grand orchestre intitulée « *Dans les Tatra* », et Siegmund Noskowski, né en 1846, avait également désigné du nom d'un lac situé dans les Tatra « *Morskie Oko* » (l'Œil de Mer) une autre ouverture : ces deux œuvres contenaient des motifs originaux de cette région. Plus tard, Paderewski en séjour à Zakopane, village situé au pied des montagnes du Tatra, eut l'occasion d'entendre quelques paysans musiciens. Sur le conseil de l'illustre docteur Chalubinski, connu pour sa charité tout autant que pour sa science, notre jeune maître entreprit de noter les mélodies montagnardes. Comme le docteur avait offert à cet effet au violoniste du village, le célèbre Bartek Obrochta, une large gratification, en lui demandant de jouer « tout ce qu'il savait à M. Paderewski, sans rien accepter de lui pour sa peine », le brave villageois raconta plus tard à un journaliste recueillant ses souvenirs relatifs à cet incident, que cette recommandation lui avait paru bien superflue : « Comment aurait-on pu

accepter quelque chose de ce jeune homme, disait-il : même si tu avais voulu le lui prendre, tu ne l'aurais pas pu : il n'y avait dans sa chambrette qu'un lit, une table, une chaise, un piano et une tasse de thé ! Va donc prendre quelque chose à un être pareil : Mais quelle facilité il avait : Je n'avais pas plutôt fini une mélodie qu'il la répétait déjà ; sitôt le rythme formulé, il était déjà saisi, et les doigts couraient sur le piano pour le redire. J'ai joué devant lui plusieurs fois : il notait tout ce qu'il entendait, et il en a fait ensuite toute la *musique*. » Cette « musique » dont voulait parler Bartek Obrochta, c'était précisément cet *Album de Tatra*, où l'on retrouve toutes ces danses et tous ces chants montagnards, revêtus d'une harmonisation qui révèle tout à la fois la parfaite compréhension du musicien et la qualité artistique des thèmes originaux.

Le lyrisme inhérent au talent de Paderewski ne pouvait trouver toute son expression dans le seul piano : aussi, dès son op. 7, le voyons-nous aborder le *lied*, en un recueil de mélodies, publié chez Bote-Bock, sur quatre poèmes d'Asnyk. Ce poète polonais, l'un des meilleurs de son temps, avait tout ce qu'il fallait pour éveiller la fantaisie créatrice du musicien, chez lequel on retrouve, ici encore, ces formes harmoniques et mélodiques dont il semble avoir fait, dès cette époque, son « langage spécial ». La plus expressive de ces quatre

mélodies est la dernière. C'est le *lied polonais*, tel que Moniuszko l'avait légué à ses successeurs, qui sert de modèle à ce premier recueil, dont l'intérêt est amplement dépassé par celui des *Six Mélodies*, sur des paroles d'Adam Mickiewicz (op. 18). On ne peut omettre de constater que, de l'une à l'autre de ces deux œuvres, un grand pas a été franchi dans l'évolution du compositeur. Inspiré par le poète, il va nous donner non seulement une belle œuvre, mais une sorte de renouvellement du *lied*. La mélodie douloureuse de la première pièce « *Mes larmes ont coulé...* », soutenue par les accords graves du piano, appartient aux meilleurs spécimens du genre lyrique polonais. Vient ensuite *Le Ménétrier*, avec son ingénieuse imitation de la cornemuse ; une véritable illustration musicale du texte « *Sur l'eau vaste et limpide...* » ; une ligne mélodique ondoyante et souple pour les paroles « *Si j'étais changé en un ruban doré...* » ; enfin, une chanson rappelant le style populaire, sur un rythme de mazourka : « *J'ai tant enduré, j'ai tant souffert...* ». Tout cela porte l'empreinte d'un talent mûr, maître de soi et des formes de son langage musical, d'une âme qui a vraiment « quelque chose à dire ».

Il en est de même des deux œuvres de plus grande envergure qui viennent couronner cette première époque de l'auteur : le *Concerto pour piano en la*

*mineur* (op. 17) et la *Fantaisie polonaise* (op. 18) sur des thèmes originaux, pour piano et orchestre. L'*Allegro* de ce *Concerto* fut composé à l'âge de vingt-trois ans, et les deux autres parties peu d'années après : cette œuvre de jeunesse, dédiée « à mon maître Leszetycki », occupe depuis longtemps une place d'honneur parmi les œuvres pour piano et orchestre de la fin du dernier siècle ; elle est déjà très différente, comme construction, des concertos de l'époque romantique, et son style est très personnel.

Le thème principal du premier mouvement, exposé à l'orchestre puis au piano, est bientôt suivi d'un motif secondaire finement dessiné et s'apparentant au chant populaire ; puis un second thème d'allure calme et changeante est exposé par le piano seul et repris par l'orchestre, tandis que le piano semble l'envelopper d'arpèges caressants et de gracieuses enluminures mélodiques : la grande cadence finale est construite sur le dessin secondaire du début. Dans le mouvement lent, le dialogue entre le violon et le violoncelle, en solo, semble nous rappeler quelque duo d'amour idyllique, qu'accompagne le murmure d'un ruisseau ou le frémissement des feuilles printanières, figuré par des « dentelles » en triolets de triples croches au piano : un grand *crescendo* ramène le thème initial dans toute sa force, tandis que le frémissement





*Frère et sœur avant le départ pour Varsovie*



des triolets encadre doucement la cadence finale. La dernière partie, c'est la vie, le mouvement, la joie débordante, jusqu'au moment où intervient le grave *Choral* dont la dernière répétition termine l'œuvre.

Lors des premières exécutions de ce *Concerto*, l'accueil fut assez froid, tant en France qu'en Allemagne, en dépit du talent incontesté des premiers interprètes, l'auteur lui-même tout d'abord, puis la célèbre M<sup>me</sup> Essipov. Mais plus tard, ainsi qu'il arrive le plus souvent, l'œuvre fut appréciée à sa véritable valeur.

La *Fantaisie polonaise* donne tout à fait l'impression d'une composition écrite comme d'un seul jet et dans un moment d'inspiration. Mais on sait combien la réalité est souvent différente de ce jugement. Quoi qu'il en soit, on se sent entraîné, comme dans un tourbillon fantastique, par ces motifs remplis d'une ardeur juvénile incomparable, et mêlés à des rythmes de danses polonaises que souligne brillamment la partie de piano, tandis que l'orchestre, d'un coloris éblouissant, accuse la maîtrise accomplie de l'auteur. Nous verrons bientôt quel usage sera fait de cette maîtrise orchestrale, dans une œuvre théâtrale d'envergure encore plus grande que celles-ci.

#### IV. CARACTÉRISTIQUE GÉNÉRALE DES PREMIÈRES COMPOSITIONS LES PREMIÈRES CRITIQUES

Dès la première époque de son activité créatrice, Paderewski emploie déjà une langue musicale qui lui est très personnelle ; certaines particularités mélodiques et harmoniques permettent de la caractériser : dans la mélodie, c'est d'abord une préférence évidente, autant que juste, pour le style *diatonique*, et une réaction certaine contre le *chromatisme*, qu'il évite avec soin. Dans sa ligne mélodique diatonique, les sauts de quarte et de quinte abondent, comme on peut le voir dans la *Mazourka*, (op. 9), le *Scherzino* (N° 3 de l'*Album de Mai*), la *Romance* du *Concerto* et le premier thème de la *Fantaisie polonaise*, pour citer quelques-uns des exemples les plus typiques. Dans le célèbre *Menuet* (op. 14) et dans le thème des *Variations* (op. 16), la mélodie, toujours diatonique, ne dépasse pas l'étendue d'une octave, et évite les sauts disjoints avec encore plus de soin.

Dans l'harmonisation de Paderewski, on remarque d'abord sa préférence pour les enchaînements d'accords parfaits appartenant à des tonalités éloignées ; des

répétitions successives de deux accords enchaînés d'abord en valeurs lentes, puis en valeurs plus rapides, sont aussi un de ses procédés favoris ; des dissonances assez osées, des frottements de seconde (comme dans sa *Toccata*), des accords de « onzième » et même de « treizième », et jusqu'à des quintes parallèles bien voulues (comme dans la *Mazourka*, op. 9) montrent que l'auteur pouvait être qualifié d'« avancé » pour l'époque à laquelle il employait ces formes, aujourd'hui dépassées et peut-être sans grand bénéfice.

Dans ses compositions en style ancien, il faut louer l'habileté avec laquelle il sait garder à des pièces de coupe classique, comme ses *Gavottes*, sa *Sarabande*, sa *Burlesque* et ses *Menuets*, un charme très personnel et en un sens très moderne : le fameux *Menuet en sol majeur* doit peut-être à cela sa réputation quasi-universelle ?

Ces qualités spéciales au talent de Paderewski ont été remarquées bien vite par plusieurs critiques polonais : dès 1881, la revue hebdomadaire *Kłosy*, rendant compte de sa *Gavotte*, de sa *Mélodie* et de sa *Valse mélancolique*, constate déjà « le style original de M. Paderewski, malgré son jeune âge », mais ajoute aussitôt : « Ses compositions sont évidemment le truit d'une fantaisie débordante et manquent de naturel... » Vers le même temps, le critique de la *Semaine*

*Illustrée* (*Tygodnik illustrowany*) loue « le lyrisme sincère, la fantaisie et l'originalité du compositeur », mais il demande au jeune musicien de vouloir bien joindre « aux richesses du texte, la richesse de la forme, ce qui exige, dit-il, beaucoup de travail et d'expérience ». Deux ans après, le même critique, parlant d'une nouvelle série d'œuvres de Paderewski, y met plus d'aménité : « L'*Elégie*, la seconde *Danse* et les quatre premiers numéros du *Chant du Voyageur*, écrit-il, sont des poèmes pleins de finesse, qui ne manquent ni d'élan ni de profondeur. » Et plus loin : « M. Paderewski n'emploie jamais la même forme pour exprimer ses idées ; sa rythmique et son harmonie possèdent toujours des effets nouveaux et fins, sans qu'il ait besoin de les chercher avec peine... » Dans une autre publication musicale (*Echo muzyczne*), M. Jean Kleczynski, dont on connaît les excellentes analyses des œuvres de Chopin, s'exprime ainsi, en octobre 1884, à propos des *Danses polonaises* (op. 9), de la *Toccata* et de l'*Album de Mai* : « M. Paderewski possède l'étincelle de la vraie poésie ; le caractère de ses idées musicales est noble ; ses thèmes sont très beaux ; ses harmonies et ses formes montrent beaucoup de variété ».

Le premier concert donné par Paderewski à Varsovie, au mois de mars 1885, et consacré exclusivement à ses œuvres, fut pour lui un événement



capital, et fournit à la critique l'occasion de formuler ses jugements. L'intérêt de ce concert avait attiré un auditoire immense : la salle était comble. Le jeune musicien était déjà très apprécié dans sa capitale ; mais il faut bien dire que c'était les éloges de la presse étrangère qui avaient fait le plus pour son renom dans son propre pays, ainsi qu'il arrive si souvent. La presse fut unanime à constater le grand mérite des *Variations pour piano* (op. 16) : quelques divergences d'appréciation se manifestèrent au sujet de la *Sonate* pour violon et piano, dont c'était la première audition. C'est seulement en 1902, dans une série de feuilletons de la revue *Echo muzyczne*, que paraît la première analyse technique du style de Paderewski, sous la plume de M<sup>lle</sup> Hélène Windakiewicz, docteur en philosophie de Cracovie, et sous le titre : « Les Rapports entre la Musique de Paderewski et la Musique populaire ». Après avoir rappelé les particularités de Chopin, pour l'emploi des accords disposés en « position large » et des « dissonances libres », M<sup>lle</sup> Windakiewicz en conclut que « Paderewski a su trouver le sentier suivi par Chopin, et, sans errer ni sans retourner en arrière, il est remonté jusqu'aux sources où ils puisèrent l'un et l'autre ». Elle observe aussi avec beaucoup de justesse qu'il n'a pas imité Chopin, mais que celui-ci a été son initiateur dans la compréhension de l'essence

de la musique nationale : sa prédilection pour les sauts de quarte et de quinte viendrait précisément de la musique populaire polonaise ; et certaines harmonisations chères à l'auteur, en raison même de cette prédilection, sont comparées fort heureusement par M<sup>lle</sup> Windakiewiez aux « effets de plein air » en peinture.

Ce que l'on pourrait appeler la « palette harmonique » de Paderewski, est d'une richesse qui le place au premier rang parmi ses contemporains de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : c'est à lui que l'on doit la rénovation du coloris, dans le style musical de son pays à cette époque, car il fut alors un véritable révélateur de l'harmonie moderne. Sans doute, on a peine à le croire dans notre temps de musique « atonale », « polytonale » (ou prétendue telle) : aujourd'hui, un Paderewski apparaît comme un « classique » : en son temps, il fut un novateur des plus hardis. Et, en dépit des caprices de la mode et de la variation des moyens techniques d'expression, ses compositions de la première époque n'en demeurent pas moins ce qu'elles sont, ce qu'elles étaient et ce qu'elles resteront : des œuvres d'art.

## V. PREMIERS TRIOMPHERS

Aussitôt après son succès à Vienne, Paderewski tourna ses regards vers Paris : il s'y fit entendre, en 1888, à la salle Erard et aux Concerts-Lamoureux. L'accueil fut enthousiaste, tant dans le public que dans la presse parisienne, où l'on nota l'éclat de cet astre nouveau qui s'élevait au firmament musical de la Capitale :

« Il y a l'âme d'un artiste et le talent d'un virtuose de tout premier ordre en ce grand jeune homme blond aux pommettes saillantes, qui ne paraît avoir que le souffle et dont la vigueur d'interprétation est, au contraire, peu commune ».

Ainsi s'exprime le critique des *Annales du Théâtre et de la Musique*.

M. Julien Torchet, dans le *Monde Artiste* (18 mars 1888), n'est pas moins élogieux :

« Le pianiste à la mode, dit-il, est, en ce moment, M. Paderewski. C'est un jeune homme de vingt-cinq à vingt-huit ans, très maigre, à la figure émaciée, à la chevelure crêpue et d'un blond ardent. Il est élève de M. Leszetycki, le professeur et le mari de Madame Essipov. Je suis bien embarrassé pour faire son éloge : nous distribuons si facilement les louanges à tout

« virtuose qui nous le demande, que, souvent, un artiste hors de  
« pair n'est pas mieux traité que le plus médiocre des bénéfi-  
« ciaires. Ceci est à l'adresse de nous tous, critiques mes sem-  
« blables, mes frères : M. Paderewski est un grand artiste :  
« non seulement il se joue des difficultés de mécanisme : c'est  
« la moindre des qualités d'un virtuose qui se respecte ; mais  
« il phrase admirablement et nuance avec simplicité ; il garde la  
« mesure avec une exactitude rigoureuse, sans pour cela  
« montrer de la sécheresse ni de la raideur. Le son est beau :  
« M. Paderewski obtient, je crois, cette large sonorité par  
« l'attaque et l'enfoncement de la note. Qu'on me pardonne ce  
« vilain mot, mais tous les pianistes me comprendront. Il a  
« exécuté le superbe et difficile *Concerto en ut mineur* de Saint-  
« Saëns d'une manière magistrale. Son succès a été très vif, et  
« rarement j'ai vu un virtuose mériter une pareille ovation... »

Toutefois, les compositions de Paderewski (*Caprice* et *Menuet*) ne reçoivent pas les mêmes éloges de la part de M. Torchet.

Une remarque fort juste se rencontre sous la plume du critique du *Ménestrel* : tout en louant « l'aisance superbe » du pianiste, il ajoute :

« Cet artiste, sans jamais cesser de rester maître de lui-même,  
« semble se pénétrer profondément de la pensée du compo-  
« siteur au moment même où il s'efforce de l'interpréter. Sans  
« doute il connaît ses effets d'avance, et pourtant son assurance  
« est telle qu'il semble jouer comme d'inspiration... »



*Elève du Conservatoire de Varsovie*





Un aussi favorable accueil, corroborant les vieilles sympathies du jeune virtuose pour la France et pour la vie musicale alors si intense de la grande ville, le décidèrent à s'y établir. Dès lors, son petit appartement au rez-de-chaussée du N<sup>o</sup> 96, avenue Victor Hugo, devient son « quartier général », son *studio*, où il revient pour travailler, dans les intervalles de plus en plus rares de ses voyages artistiques. Car sa renommée se répand à pas de géant ; sa personne et son caractère lui suscitent autant de sympathies que son talent : un portrait de Gounod qu'il reçoit du maître porte cette dédicace « Au noble et génial Paderewski » ; autour de lui, ce ne sont qu'amis et admirateurs par toute la France. On n'en peut dire autant de l'Angleterre où, malgré les échos élogieux de la presse française, le succès ne se fait pas aussi vite. Le « lion de Paris » (« *the lion of Paris* »), comme l'appelle le correspondant du *Daily Telegraph*, donne ses premiers concerts à Londres dans des salles à moitié vides ; ce « pianiste inconnu » est accueilli avec une réserve glaciale, non dépourvue parfois d'un peu d'aigreur. Et son *impresario*, M. Daniel Meyer, qui s'est engagé à « produire son nouveau client » dans toutes les villes d'Angleterre, en manifeste quelque inquiétude : il voudrait bien que ces fruits amers de la presse londonienne ne gâtent pas les résultats de son entreprise.

Avec un peu trop d'habileté, il découpe délicatement les phrases élogieuses, en négligeant le surplus, pour en faire son annonce aux villes des provinces. Mais il comptait sans son hôte, c'est-à-dire sans son client. Celui-ci, qui savait peut-être trop bien l'inconvénient de « truquer » les communiqués journalistiques, ne veut pas entrer dans la combinaison : « Vous mettrez dans l'annonce pour la province, tout ce que l'on a écrit sur moi, dit-il : *tout*, vous m'entendez bien ? Sinon, c'est moi qui renonce à donner les concerts prévus. » Et malgré sa dialectique la plus subtile, M. Daniel Meyer ne put fléchir l'inexorable volonté du jeune maître : il fallut s'exécuter. Préparés par cette singulière « réclame », les concerts eurent lieu : leur succès fut immense et, comme on pouvait le prévoir, ce fut la presse de province qui dorénavant « donna le ton » à celle de la capitale. Quand Paderewski revint à Londres, l'enthousiasme fut unanime. A Londres comme à Paris, il ne comptait plus que des amis.

Parmi ceux-ci, deux peintres illustres, Alma Tadema, et Burne Jones, lui demandèrent tour à tour d'être leur modèle : leurs deux tableaux ne sont pas seulement des chefs-d'œuvre au point de vue technique ; ce sont en même temps deux documents très significatifs de l'opposition profonde qui peut exister dans l'interprétation du même personnage par deux grands

artistes. Traité par Alma Tadema, le visage est très ressemblant, dans la manière réaliste, mais sans exclure le sentiment : on y retrouve même jusqu'à la trace de cette bienveillance pleine de finesse et parfois d'un peu d'ironie qui fait le charme du modèle. Rien de semblable chez Burne Jones : ce n'est plus à proprement parler un portrait ; c'est plutôt une vision poétique, presque irréelle, une synthèse stylisée (après plusieurs études préalables) de ce profil, où se lit à la fois une force rayonnante et un recueillement surnaturel : vision d'artiste sans doute, mais sublime vision !

A la Cour de la reine Victoria, Paderewski, accueilli avec honneur et admiration, dut encore poser comme modèle devant la fille de la reine, la Princesse Louise, Duchesse d'Argyll, qui fit de lui un troisième portrait.

L'année 1891 devait marquer un nouveau progrès dans les annales glorieuses du virtuose : une véritable « conquête de l'Amérique » par ce « Colomb » d'un autre genre. Son premier concert, donné à New-York, marque le début d'une série de triomphes sans précédents dans le Nouveau-Monde : dans cette même ville, il commence par jouer trois fois consécutivement avec l'orchestre des Concerts Symphoniques, puis douze fois dans des « récitals » : c'était un véritable « record ». Après New-York, toutes les villes des Etats-Unis voulurent l'acclamer à leur tour ; ce succès

ne s'est jamais démenti, et aujourd'hui encore le nom de Paderewski jouit d'un prestige et d'une popularité sans égale en Amérique. Le maître n'a pas manqué de témoigner sa reconnaissance à ses admirateurs d'outre-mer : en 1900, il a fondé un prix de dix mille dollars, dont les intérêts sont distribués, tous les trois ans, aux compositeurs des meilleurs ouvrages ; parmi ceux qui ont déjà bénéficié de cette libéralité, on peut citer les noms de H. Hadley, H.W. Parker, Arthur Byrd et Arthur Shepherd.

A partir de cette date, l'histoire du maître est celle de ses succès : en 1894, il revient en Angleterre pour y être acclamé ; la même année et l'année suivante, il parcourt la Hollande en triomphateur ; au printemps de 1895, il joue à Leipzig dans un concert organisé au profit d'un monument à la mémoire de Liszt.

A l'automne, le voici qui repart pour l'Amérique, où il passera tout l'hiver ; en 1897, c'est aux Italiens qu'il apporte la joie de son art incomparable ; mais à chaque printemps, vers le mois de mai, Londres et Paris attendent avec une égale impatience son retour.

Toutefois, ni les succès de l'interprète acclamé partout, ni ceux du compositeur, dont l'éditeur Bote-Bock accueille avec empressement tous les manuscrits, ne lui font oublier sa patrie. Dès qu'il a économisé une

somme suffisante, il achète en Pologne deux propriétés, celle de Rozprza, aux environs de Piotrkow, et celle de Biurkow, près de Cracovie, caressant toujours le rêve de posséder dans son pays une résidence d'été : mais ce rêve ne peut jamais se réaliser. Fixé à Paris, il passait souvent l'été à Bon-Port près Aix-les-Bains ; ce n'était certes pas pour son repos : ses vacances étaient consacrées à son travail de pianiste et à la composition : car il est de ceux que l'on ne voit jamais « se reposer sur leurs lauriers ». Tout nouveau succès provoque au contraire en lui un nouveau besoin de travail et un sentiment plus vif de sa responsabilité artistique.

C'est au printemps de 1897 qu'il modifia définitivement le choix de sa villégiature d'été : abandonnant les rives du lac du Bourget pour celles du Léman, il loua d'abord à M. le Comte Le Marois, une villa située près de la petite ville de Morges, dans le canton de Vaud ; deux ans plus tard, en 1899, il achetait cette propriété de « Riond-Bosson » qui depuis fut son séjour d'été, et bientôt sa résidence permanente. Ce n'était point sans motif, qu'il avait changé son installation, en 1897 : il désirait s'isoler loin de la vie mondaine, pour préparer et achever une grande œuvre à laquelle il songeait déjà depuis deux années. C'est dans cette nouvelle demeure, à l'abri de l'agitation

ambiante et entouré seulement de quelques amis, qu'il entreprit, au mois de juin 1897, d'écrire enfin la partition de cette grande œuvre lyrique : elle avait nom *Manru*.



## VI. MANRU

Il ne fallut pas moins de trois années, interrompues par les tournées de concerts, pour achever ce grand travail. Au cours de l'un de ses déplacements artistiques, en 1898, Paderewski avait été ramené dans sa patrie : il allait y donner trois concerts de bienfaisance, à Varsovie<sup>1</sup>. Cette reprise de contact avec la vie polonaise lui fournit l'occasion de joindre à ses succès musicaux une autre sorte de triomphe : lors d'un banquet donné en son honneur, il fit ses débuts comme orateur, dans un discours empreint du plus ardent patriotisme et d'une haute tenue littéraire. L'impression sur l'auditoire fut des plus profondes : au réconfort des cœurs s'ajoutait l'admiration de la forme. La censure russe ayant interdit la publication de ce morceau oratoire,

<sup>1</sup> A propos de ces concerts, il s'est accrédité certaines anecdotes qui, en dépit des intentions les plus louables de leurs inventeurs, sont absolument dénuées de fondement. On lit, par exemple, dans la notice du *Bulletin Polonais de Paris*, du 15 janvier 1899 (citée tout récemment par la *Revue Mondiale de Paris*, dans un article de M. R. Chabrié, plein de sympathie pour le maître) qu'à la fin de l'exécution de la *Marche funèbre* de la *Sonate en si bémol* de Chopin, lors de l'un de ses concerts, on aurait vu Paderewski « appuyer son front sur le pupitre du piano et pleurer comme un enfant... »

on en fit de nombreuses copies manuscrites qui furent lues et appréciées jusque dans les provinces les plus éloignées. En cette même année 1898, le maître fonda dans son pays un prix destiné aux compositeurs polonais ; le jury, constitué par des musiciens étrangers, se réunit à Leipzig et décerna trois prix : un à Z. Stojowski pour une *Symphonie en ré mineur* ; un à H. Melcer pour un *Concerto* de piano ; et un à G. Fitelberg pour un *Trio* de piano, violon et violoncelle.

Cependant, les concerts se succédaient : en Russie d'abord, puis en Amérique, où la saison de 1899 fut particulièrement longue. Au mois de mai de cette année, un événement familial, fêté dans un cercle restreint d'amis intimes, apportait un changement dans la vie privée de Paderewski : son mariage, célébré dans la cathédrale de Varsovie, avec madame la baronne Hélène de Rosen. Le nouveau ménage revint pour l'été à Morges, qui devint désormais le centre per-

Quelque touchante que paraisse cette légende, il faut bien dire, une fois pour toutes, qu'elle ne repose sur rien autre que la « vision » du rédacteur.

Il en est de même pour cette « information » plus fantaisiste encore, selon laquelle l'ex-empereur Guillaume II aurait interdit toute représentation de *Manru* en Allemagne, ce qui aurait provoqué, de la part de Paderewski, une « vengeance » consistant à faire édifier à Cracovie le célèbre monument de Grünwald. Ces assertions sont en tout point contraires à la vérité.



*A l'âge de quinze ans*



manent de la vie artistique du maître, en attendant d'être celui de la vie politique et sociale du grand patriote.

Entre temps, la partition de *Manru*, enfin terminée, était confiée à l'éditeur Bote-Bock ; celui-ci en hâtait la gravure, en raison de la date prochaine de sa première représentation qui devait avoir lieu à Dresde, le 29 mai 1901, à la fin d'une tournée de concerts en Angleterre, à Nice et Montecarlo, puis à Bonn pour un « festival Beethoven ». La présence de l'auteur à cette représentation « de gala » et le choix du chef d'orchestre, E. Schuch, avaient attiré un immense public et de nombreux correspondants de la presse française, américaine et polonaise, sans compter les représentants de la critique allemande au grand complet. Ceux-ci ne nourrissaient pas *a priori* une sympathie extrême pour une œuvre polonaise : ils furent contraints néanmoins d'en reconnaître les incontestables beautés, et de saluer en l'auteur un compositeur dramatique de premier plan.

Dans la revue mensuelle *Die Musik*, Edouard Pierson écrivait : « Cette première fut excellente, on y acclama le célèbre virtuose, qui avait su éveiller l'enthousiasme par les qualités remarquables de son œuvre ». Après avoir observé que cette œuvre apportait beaucoup d'éléments nouveaux, il conclut : « Outre

une fine érudition, cette partition nous montre un talent indépendant, beaucoup d'invention mélodique, un tempérament ardent, plein de fougue et de fantaisie. Si même la partition de *Manru* ne nous apportait que la scène du deuxième acte entre Manru et Ulana, le chant et la scène d'amour, l'introduction du troisième acte et la marche tzigane, on serait déjà contraint de lui réserver une place d'honneur dans la littérature de l'opéra contemporain... »

Au surplus, l'interprétation, sous l'habile direction de Schuch, avait été excellente : Scheidemantel, qui chantait le rôle d'Urok, fut le meilleur de tous ; le rôle de Manru était tenu par Anthes, celui d'Ulana par Anna Krull. Dix jours après cette première à Dresde, l'Opéra municipal de Lwow, qui était alors en pleine floraison sous la direction de Pawlikowski, donnait *Manru* à son tour : la représentation avait été préparée et conduite par Spettrino ; le principal rôle eut en Alexandre Bandrowski un magnifique interprète ; le texte polonais avait été écrit par le poète St. Rossowski. L'ensemble fut excellent et valut à l'auteur d'enthousiastes ovations : de Varsovie, de Cracovie et de beaucoup d'autres villes polonaises, tous les meilleurs musiciens étaient venus à Lwow pour saluer leur éminent compatriote. Quelques mois plus tard, dans la saison 1901-1902, *Manru* rencontrait

en Amérique le même accueil : c'était encore Bandrowski qui tenait le premier rôle, celui d'Ulana étant confié à Marcella Sembrich. Au *Metropolitan Opera House*, l'ouvrage eut cinq représentations consécutives devant des salles combles ; il en fut de même à Philadelphie, à Boston, à Pittsburg, à Baltimore et à Chicago. Bientôt, ce fut le tour de Varsovie, où la pièce fut jouée le 24 mai 1902, sous la direction de Podesti, alors premier chef d'orchestre de l'Opéra, et avec un égal succès.

Le sujet de *Manru*, tiré du roman polonais bien connu de I.-J. Kraszewski *Chata za wsia* (La Chaumière hors du Village), avait d'abord été écrit en allemand par Alfred Nossig, homme de lettres polonais, sous le contrôle de Paderewski lui-même, qui veillait avec soin à la disposition des scènes et à beaucoup d'autres détails littéraires. L'adaptation scénique est divisée en trois actes. Le rideau se lève, au premier acte, sur une fête villageoise : des jeunes filles chantent gaiement, tandis que l'une d'elles, Ulana, reçoit les plus cruels reproches de sa mère, parce qu'elle a épousé le beau tzigane Manru qu'elle aime follement : une telle union est une honte pour la famille, et la mère s'en plaint amèrement, tandis que le pauvre paysan Urok, brave garçon passant pour un peu fou, cherche à fléchir le courroux de la mère, la suppliant de pardon-



ner à Ulana, qu'il aime et continue à aimer malgré tout. Ce pardon, Ulana vient l'implorer elle-même de sa mère, mais celle-ci y met pour condition qu'elle quitte son tzigane : la jeune femme refuse et sa mère la maudit, au moment où des danses montagnardes pleines d'entrain éclatent dans le voisinage. Tandis que les danseurs sont tout à leur joie, entraînant Ulana avec eux, voici qu'ils sont interrompus par l'arrivée du personnage abhorré, le fâcheux tzigane Manru qui réclame sa femme : les paysans refusent d'abord de la livrer à cet homme pour lequel ils n'ont que du mépris ; mais c'est Ulana elle-même qui leur échappe bientôt et court se jeter dans les bras de son époux, en présence de sa mère et de tous les paysans remplis d'épouvante. Au deuxième acte, nous sommes devant la demeure du malheureux ménage : c'est « la chaumière hors du village », car un être impur, un tzigane ne saurait être admis dans le village. Manru, pauvre forgeron, travaille à son enclume, regardant avec une impatience irritée sa femme qui berce leur jeune enfant : cette aurore souriante d'une vie de famille, d'une existence de « bourgeois », fait frémir son âme de nomade : il songe à sa vie errante de jadis. A ce moment, on entend au loin la mélodie plaintive d'un violon : c'est un chant tzigane qu'il connaît bien, avec ses caresses langoureuses et sensuelles,

évoquant en lui, avec un charme ensorceleur, le campement lointain au milieu de ses frères. Le vieux tzigane Jagu savait bien pourquoi il faisait entendre ce chant magique ; quand il entrera en scène, venant persuader Manru de reprendre sa place là-bas, sous la tente, parmi la troupe de ses frères, où règne la belle Aza, il trouvera un homme bien près de tout quitter pour le suivre. Tandis que la jeune mère s'est éloignée, en proie déjà à quelque vague inquiétude, le fidèle Urok, le fou, l'« illuminé », a assisté à l'entretien des deux tziganes et a compris le danger : quand la malheureuse Ulana reparaitra, dévorée d'inquiétude, il sera tout prêt à l'aider dans son dessein. Convaincue de l'efficacité d'un « élixir d'amour » pour ranimer les sentiments de Manru, elle prie Urok de lui préparer le breuvage enchanté, car il est quelque peu sorcier. Munie du précieux flacon, elle attend le retour de son époux, qui revient en effet, dans un état de trouble et d'extrême lassitude, après son entretien avec Jagu : le philtre lui est offert pour réparer ses forces, et il semble agir immédiatement selon son désir : un magnifique duo d'amour termine cet acte. Mais le troisième acte va nous apprendre que l'action des philtres d'amour est fugitive : voici Manru errant dans la montagne au cours d'une nuit d'orage ; accablé de fatigue, il tombe, et son sommeil est troublé d'effroyables songes. Le jour

se lève et la bande des tziganes arrive : ce sont les danses, les chants, le tourbillon de la vie errante... et la belle Aza au milieu d'eux : c'est lui qu'on veut pour chef. Manru commandera la troupe nomade, en dépit de l'opposition de certains mécontents : il ne peut résister ; au bras de la belle Aza, rayonnant de joie, il part pour l'éternelle course, suivi de toute la bande des tziganes. Les échos de leur marche joyeuse sont à peine éteints que la pauvre Ulana abandonnée, toujours à la recherche de l'infidèle, apparaît : c'est Urok qui va lui apprendre toute la vérité, le départ avec la belle Aza, symbole de la liberté triomphante. Aucune voix ne répondra aux appels désespérés d'Ulana : Manru ne reviendra plus ; il ne reste plus à la malheureuse qu'à mourir ; l'abîme du lac est là, à ses pieds : éperdue, elle s'y jette et meurt, avant même que le fidèle Urok ait pu tenter de l'en empêcher. A ce moment, la bande joyeuse des tziganes, conduite par Manru, apparaît sur le versant de la montagne. Urok n'a pu sauver Ulana : il la vengera. Comme une bête fauve il gravit les rochers, et apparaissant soudain devant Manru, le précipite dans l'abîme.

L'œuvre de Paderewski procède à la fois de l'opéra et du drame musical : sa forme extérieure est celle d'un opéra, mais le rôle psychologique de la partie orchestrale appartient vraiment à la conception drama-

tique. Sous cette simple action théâtrale aboutissant au suicide d'Ulana et au meurtre expiatoire de Manru, se cache, en effet, un drame psychologique beaucoup plus profond, dont le deuxième acte nous révèle tout le tragique : c'est le drame de la passion, de la passion plus forte que la mort même, qui entraîne, chacun selon sa nature, deux êtres trop différents pour pouvoir vivre ensemble. Lui, le tzigane, c'est la passion de la liberté sans bornes, celle du « Chemineau » qui « doit marcher toujours, sans savoir où ni pourquoi ». Elle, c'est la passion de l'amante fidèle et de la mère pleine de tendresse : elle a donné son cœur et ne le reprendra jamais. Sous les traits de ce tzigane, ne retrouvons-nous pas tous ceux qu'a voulu nous peindre Verlaine dans ces vers :

*Et je m'en vais  
Au vent mauvais  
Qui m'emporte  
De çà, de là,  
Pareil à la  
Feuille morte.*

Sous le visage d'Ulana, n'est-ce pas la femme éternelle, luttant contre le sort adverse ? Ce drame poignant, Paderewski nous le dépeint par des moyens musicaux d'une haute puissance. Nul ne peut rester insensible devant ces contrastes saisissants, où le poète et le

musicien semblent ne plus faire qu'un : comme par exemple la tendre et simple berceuse d'Ulana, entrecoupée par les récitatifs violents de Manru que scandent rageusement les coups frappés sur son enclume ; comme aussi la cantilène lointaine du violon séducteur qui ravit Manru, en même temps qu'elle éveille au cœur d'Ulana le pressentiment de la fin de son amour et de son bonheur. Les motifs originaux dont l'auteur s'est servi comme de « fils conducteurs » dans la trame de son orchestre, ont, pour la plupart, un caractère spécial, emprunté aux rythmes et aux harmonies de la musique tzigane, avec ses *secondes augmentées* de provenance orientale : la *Marche tzigane* du troisième acte est particulièrement représentative de ce caractère voulu. Dans la structure symphonique de l'orchestre de *Manru*, on peut voir à quel point l'auteur est maître de son métier : sans se faire aucunement l'imitateur de Wagner, il se sert d'une manière très personnelle de ses méthodes, dont il possède très certainement tous les secrets : son utilisation des « motifs conducteurs » est toute différente<sup>1</sup>. Les moyens orchestraux ne sont pas dépourvus

<sup>1</sup> Peut-être sera-t-il permis de rappeler ici que cette sorte de monopole wagnérien qu'on a voulu réserver aux « motifs conducteurs » (en les appelant *leitmotive* même en français) est tout à fait arbitraire. Vincent d'Indy, dans ses classes de composition à la



*Professeur au Conservatoire de Varsovie*





non plus de quelque analogie avec ceux de l'auteur des *Maîtres Chanteurs* : notamment certaines progressions instrumentales, traduisant une sorte de « tension » croissante dans l'orchestre, procédé dont on a d'ailleurs largement usé depuis lors. Un parallèle peut être relevé aussi dans le commun emploi du choc de l'enclume, incorporé à la musique du drame, dans *Siegfried* comme dans *Manru* : toutefois, tandis que le personnage de Mime scande seulement les rythmes de l'orchestre sur son enclume à sonorité indéterminée, l'enclume de *Manru*, délibérément accordée sur la dominante du ton, complète par une « pédale supérieure » les lents accords plus graves de l'orchestre. Enfin, l'emploi du « philtre d'amour » fait inévitablement penser à *Tristan* ; mais cette ressemblance est assez superficielle : à la place des effets fantastiques d'enchantement dont on a tant abusé, nous n'avons ici qu'un trait bien humain de la psychologie paysanne, qui croit aux sortilèges et y recourt naïvement. Urok lui-même, lorsqu'il prépare le breuvage, nous montre son degré de confiance dans son pouvoir : « Si l'on

*Schola Cantorum*, montrait déjà à ses élèves (en février 1901) l'usage fait par Rameau, dans *Dardanus*, et par beaucoup d'autres, de véritables motifs conducteurs. Au surplus, on peut se demander à quoi pourrait servir un « motif » dans la musique dramatique, si ce n'est à fixer l'esprit de l'auditeur, en le « conduisant » dans l'expression des intentions du compositeur.

pouvait vraiment posséder un élixir pareil, dit-il, je ne serais pas si malheureux ! » Et Ulana, en l'offrant à l'infidèle, ajoute seulement un symbole superstitieux à sa tendresse compatissante pour, le malheureux accablé de fatigue, qu'elle sent prêt à l'abandonner : dès lors, est-ce la vertu du philtre ou le sentiment de cette sollicitude pleine d'amour, qui rend pour un jour à l'ingrat toute sa passion expirante ? On peut se le demander. Tout ce deuxième acte est d'ailleurs le plus émouvant de toute l'œuvre. Il faut noter aussi, parmi les plus belles pages, l'introduction symphonique du troisième acte, la scène du premier acte entre Ulana, sa mère et Urok, avec son opposition tragique au motif simple et naïf chanté par les jeunes filles et aux thèmes populaires des danses montagnardes. La *Marche tzigane* du troisième acte, la malédiction de Manru par son ennemi Oros, au moment où il est élu chef de la bande, le grand ensemble et la scène de séduction de la belle Aza méritent aussi de retenir l'attention, dans cette partition de *Manru*, qui justifie à tous égards la large place que nous lui avons consacrée dans cette biographie de son auteur.

## VII. LES VOYAGES LOINTAINS

A peine son œuvre dramatique lancée dans la voie du succès, Paderewski reprit ses tournées de concerts. Acclamé à Varsovie en novembre 1901, tant comme compositeur que comme virtuose, dans le concert d'inauguration de la *Philharmonie* où il donnait son *Concerto en la mineur*, il passe en Amérique tout l'hiver 1901-1902. Au cours de la saison suivante, il joue en Angleterre, puis en France (aux Concerts-Colonne) et en Allemagne (au *Gewandhaus*, sous la direction de Nikisch), au début de l'automne et à la fin du printemps. A l'automne 1903, il repasse par Varsovie, allant en Russie. Engagé pour deux concerts à la *Société Impériale de Musique* de Pétrograde, il se dispose à quitter cette ville immédiatement, sans donner les concerts promis, en raison de l'hostilité de l'Impératrice, cause d'un manque d'égards flagrant de la part de la Chancellerie Impériale : les sentiments de l'Impératrice vis-à-vis de tout ce qui est polonais sont connus. Pour le faire revenir sur sa décision, il faut une grande insistance de la délégation des musiciens russes qui, avec Glazounow à sa tête, vient le trouver dans ce but. Après cet incident, la tournée s'annonçait

triomphale quand éclate la guerre russo-japonaise. Il faut interrompre sans délai et rentrer en Suisse. C'est là qu'il peut prendre quelques mois de repos, consacrés à la préparation d'une nouvelle tournée, plus lointaine encore. En mai 1904, il part avec sa femme pour l'Australie, où il restera toute une année. En prévision de ce grand voyage, il veut liquider complètement ses affaires en Pologne : déjà ses deux propriétés en Pologne russe avaient été vendues en 1897, mais il avait acheté alors, dans la région des Carpathes, en Pologne autrichienne, une merveilleuse campagne, Konsnia, espérant trouver là une résidence d'été à sa convenance. Il y fit de grandes dépenses et de coûteuses améliorations agricoles, sans compter un établissement modèle de pisciculture. Malheureusement, ses absences nombreuses et prolongées rendaient difficile la surveillance de ce domaine, qui devint fatalement la proie des administrateurs, plus soucieux de leurs propres intérêts que de ceux du propriétaire. Pour éviter un désastre financier, il fallut se résoudre au sacrifice : à son corps défendant, Paderewski vendit sa belle propriété de Konsnia en 1903, et renonça dès lors à tenter de nouvelles expériences agricoles, du moins en terre polonaise. Mais cette sage résolution ne devait pas affaiblir, loin de là, ses liens avec sa patrie : tout au contraire, et surtout à dater de la

révolution russe, Riond-Bosson allait devenir un foyer de plus en plus vivant de la pensée polonaise : ses représentants les plus actifs allaient y faire de fréquents séjours. Sur l'initiative de M<sup>me</sup> Paderewska, la propriété s'était transformée : un jardin fruitier y avait été créé par un spécialiste ; des serres chaudes y avaient été aménagées ; une organisation modèle d'aviculture, pourvue des perfectionnements les plus modernes, y était établie et conduite par des mains expérimentées ; pendant quelques années même, M<sup>me</sup> Paderewska y avait entretenu à ses frais une école d'aviculture, destinée aux jeunes filles polonaises. Chaque été, la villa est un centre de réunion pour les innombrables amis et admirateurs du maître, qui, de tous les coins du monde entier, s'y donnent rendez-vous. Et la date du 31 juillet, fête de saint Ignace, est devenue celle d'une réception plus nombreuse encore, où l'on a vu paraître, d'année en année, l'élite du monde artistique, intellectuel et diplomatique d'Europe et d'Amérique. Pour ne parler que de l'époque d'avant la guerre, on y rencontrait, parmi beaucoup d'autres, M<sup>me</sup> Sembrich Kochanska, M<sup>me</sup> Melba, M<sup>lle</sup> Laurence Alma Tadema, fille du peintre et amie intime de la maison, Arthur Nikisch, Félix Weingartner, Josef Hoffmann, L. Stokowski, H. Granados, Ernest Schelling, les frères Adamowski, S. Stojowski, etc., etc.

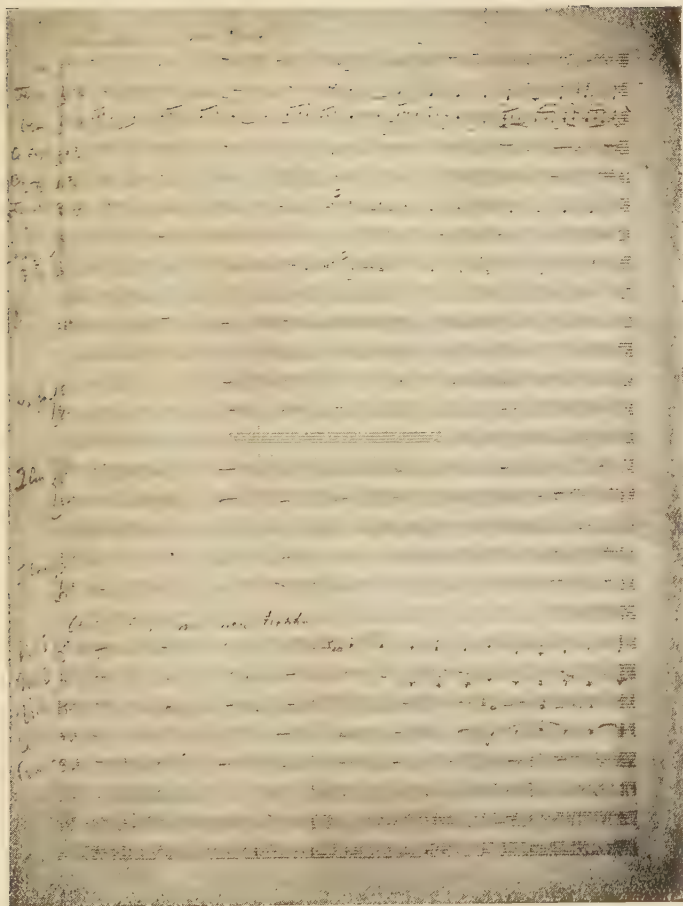
Les transformations apportées à la villa en ont fait un véritable musée, contenant une collection incomparable d'œuvres d'art. Dans le hall d'entrée, on peut voir les portraits des maîtres de la maison par le peintre suisse Giron ; au-dessus de la porte du grand salon, se trouve un triptyque du célèbre peintre polonais Malczewski, non loin du « Pêcheur » dû au pinceau d'un autre peintre polonais, Wyczolkowski. Dans le grand salon, occupé principalement par deux énormes Steinway de concert, on peut admirer les deux portraits du maître par Burne Jones et par Alma Tadema, dont nous parlions précédemment, sans oublier une esquisse de M<sup>me</sup> Paderewska par H. Siemiradzki ; parmi les nombreuses photographies dédicacées qui ornent les pianos, on remarque celles de la Reine d'Angleterre Victoria et de la Reine d'Italie. La pièce voisine, qui fut naguère la chambre du fils unique, né du premier mariage, le malheureux Alfred, enlevé à l'affection des siens en 1902, après une vie brève mais longue de souffrances, est maintenant un petit salon, où sont exposés les souvenirs de carrière : diplômes divers et objets précieux de toute nature, offerts au maître par ses admirateurs, individuels ou collectifs, du monde entier. Dans la salle à manger, tendue de rouge, un seul tableau, mais admirable, occupe tout un panneau : « La Vigile des Exilés



en Sibérie », magnifique triptyque de Malczewski. Au premier étage est le cabinet de travail du maître, vaste pièce où trouvent place, entre deux pianos Erard dont l'un est un piano à queue, deux grandes bibliothèques, un immense bureau Louis XV, surchargé de livres et de papiers divers, et une grande vitrine contenant une collection chinoise ; Paderewski tire une fierté très légitime de cette collection : il acheta naguère d'un amateur suisse une première série de vases et de bronzes chinois, qui éveilla en lui une vraie passion pour cet art si particulier : depuis lors, il n'a cessé d'enrichir ce premier fonds d'une foule de chefs-d'œuvre, patiemment rassemblés, qui forment aujourd'hui un trésor rare. Une collection de « cloisonnés » d'une valeur inestimable a été placée dans le hall d'entrée, dans deux vitrines somptueuses, dessinées et exécutées par le sculpteur François Black. Les salons du rez-de-chaussée s'ouvrent sur une grande terrasse surélevée, d'où le regard embrasse, avec le lac Léman au premier plan, les Alpes Vaudoises, la Savoie avec la cime immaculée du Mont-Blanc, et, dans les lointains brumeux, la vallée du Haut-Rhône, Une immense glycine inonde, à chaque printemps, sous ses cascades violacées, le mur de la terrasse, tandis que les deux tilleuls centenaires, tels deux gardiens géants, se dressent de chaque côté de la verte pelouse, émaillée de roses innombrables.



Il eût semblé que cette installation luxueuse, devant ces merveilles de la nature, dans l'atmosphère de liberté de la Suisse eût assuré au maître une douce sérénité, exempte de soucis. Mais nous ne sommes plus au temps, si lointain maintenant, où il chantait le « mois de mai » dans l'insouciance de la jeunesse. Une date, 1903, quarantième anniversaire de la dernière révolution polonaise, avait suffi à réveiller dans son âme tourmentée les souvenirs douloureux de la patrie opprimée : bientôt après, ce fut la révolution russe, venant rallumer une lueur d'espoir dans la pensée polonaise. Ces sentiments, ces souvenirs douloureux, ces espoirs renaissants, Paderewski voulut en faire un nouvel aiguillon pour son génie créateur. Ainsi naquit dans son esprit l'idée de la *Symphonie en si mineur*. Quatre années devaient s'écouler avant qu'elle fût une réalité.



*Première page de la partition de MANRU*



## VIII. TROIS ŒUVRES NOUVELLES

La composition de la *Symphonie*, au lieu d'absorber toute l'activité créatrice de son auteur, semble au contraire l'avoir stimulée davantage ; car, entre février et juin 1903, trois œuvres nouvelles d'importance capitale virent le jour : la *Sonate pour piano en mi bémol mineur*, les *Variations et Fugue* dans la même tonalité et un recueil de *Douze Mélodies* sur des poèmes de Catulle Mendès. Il semble que l'on n'ait pas fait encore à la *Sonate pour piano* la place à laquelle elle a droit dans la littérature de la musique de chambre : c'est l'œuvre d'un poète qui souffre jusque dans les profondeurs de son âme, toujours en quête d'un idéal plus haut, en même temps que l'œuvre d'un musicien, maître de son métier, qui cherche toujours à pousser plus avant la perfection des moyens techniques d'expression, sans vouloir rester enlisé dans les sentiers battus. Le style de cette *Sonate*, sans sortir des formes classiques, est bien un style propre à l'auteur, et portant déjà la marque d'une évolution constante de sa pensée ainsi que de son langage musical. Ici, sa pensée est surtout dramatique : son premier motif, avec ses larges blanches en octaves, évoque la lourde démarche

de quelque géant, un géant qui aurait appris des tziganes (qui sait ? de Maru lui-même) l'usage mélodique de la « seconde augmentée » ; le second thème, contrastant avec le premier par la sérénité mélancolique de sa ligne mélodique empreinte d'une grâce éminemment féminine, appartient aux plus belles inspirations de Paderewski. Ainsi que dans les meilleurs modèles du maître de Bonn, le développement est fondé sur cet antagonisme entre l'idée féminine et la puissante empreinte du thème masculin, qui finit par l'emporter, au terme d'une lutte dramatique. Dans la pièce lente, la pensée dramatique reparaitra, lorsqu'à la fin d'un *Andante* plein d'une sublime sérénité, un motif grave formulé avec force retentira comme un appel fatal. Le *Final* au contraire contraste avec les deux autres pièces par sa fougue orageuse : mais cette violence n'a rien du désordre, car la partie principale de ce *Final* n'est autre qu'une *fugue*, dont la disposition est assez spéciale. Elle est écrite en réalité à deux voix, mais au début, chacune de ces deux voix est doublée en sixtes ce qui donne à l'ensemble une sonorité de quatre voix : c'est là, croyons-nous, un procédé assez nouveau, aussi favorable au point de vue pianistique qu'il est intéressant au point de vue technique.

*Maëstoso pesante* : telle est l'indication significative

par laquelle l'auteur des *Variations et Fugue en mi bémol mineur* (op. 23) nous explique l'intention de son thème, exposé en rondes avec octaves, sans harmonies. Au cours de ces vingt variations, si différentes l'une de l'autre, le caractère plastique de ce thème sera toujours reconnaissable. Une étude complète de cette œuvre demanderait des citations et des exemples musicaux, faute desquels nous n'en pouvons donner qu'une analyse bien incomplète : son intérêt pianistique ne le cède en rien à son inspiration. Dans les variations VII et IX, on rencontre notamment des effets de sonorité étonnants, dus à l'emploi de dissonances très hardies, qui en rehaussent la surprenante originalité. La variation VIII, qui les sépare, contraste entièrement par la claire simplicité de son harmonie. La variation X, avec ses harmonies irrésolues comme des interrogations sans réponse, semble exprimer quelque émotion pathétique mystérieuse. Des motifs nouveaux, toujours déduits du thème principal, viennent renouveler l'intérêt des variations suivantes. La variation XV marque un exotisme imprévu, par la véritable orgie de «frottements de seconde» qui l'illustre, sans que ces dissonances s'affranchissent jamais des lois d'une impitoyable logique. Quelque souvenir de *Manru* n'a-t-il pas hanté l'auteur dans sa variation XVI, où reparaît le thème presque intact, scandé à la main

droite par de véritables « coups de cymbales » éminemment tziganes ? La variation XVII est peut-être la plus représentative du génie de Paderewski, par le doux balancement des rythmes et des harmonies, s'opposant en un contraste empreint de la plus pure poésie. Enfin, dans la variation XX, la fugue est introduite par un canon vigoureux, et son ferme dessin, tracé avec une entière maîtrise, prépare le retour final du thème principal en forme de choral majestueux. Il faut lire l'analyse de cette fugue dans l'excellent travail consacré par M. Daniel Gregory Mason à toute cette œuvre de Paderewski :

« Cette fugue, dit-il, ne constitue pas seulement l'émouvante  
« péroration vers laquelle tend tout ce qui précède : elle est aussi,  
« comme doit l'être toute fugue vraiment moderne, une  
« composition éminemment complexe, parfaitement logique  
« dans ses dessins contrapuntiques, où les divers thèmes  
« apparaissent dans un ordre impeccable, soit sous la forme  
« d'épisodes lyriques, soit en développements tumultueux. La  
« place nous fait défaut pour en faire ici une étude détaillée,  
« mais les deux passages les plus intéressants à signaler sont les  
« suivants : en premier lieu, la triple superposition (au bas de la  
« page 31) du thème principal des variations (en rondes à la  
« basse), du sujet de la fugue (en croches à la partie aiguë)  
« et du même sujet par augmentation (en noires à la partie  
« moyenne). En second lieu, la grande conclusion qui commence  
« au bas de la page 34 par l'exposition du thème principal et du  
« sujet de la fugue, et se poursuit avec une somptueuse magni-  
« ficence jusqu'à la fin brillante et sonore, où s'étalent les plus



« riches ressources pianistiques. Sans doute, on peut prévoir  
« depuis le début cette combinaison des deux thèmes : mais  
« elle est tenue en réserve avec une splendide maîtrise, jusqu'au  
« dernier enchevêtrement des autres dessins. Comme l'aboutis-  
« tissement à la fois triomphal et logique de tout ce qui précède,  
« cette page est une satisfaction pour l'intelligence en même  
« temps que pour la sensibilité, dans un ordre d'idées où ne  
« pourrait atteindre la musique exclusivement fondée sur le  
« *coloris* : elle est la digne conclusion d'une œuvre où les deux  
« caractères essentiels de la musique, trop souvent opposés l'un  
« à l'autre, se fondent, pour une fois, dans une harmonieuse  
« coordination ; d'une œuvre qui ne doit être appréciée qu'avec  
« la plus grande délicatesse, car, en vertu de sa haute origina-  
« lité et de son développement normal, elle a su prendre à la  
« musique du passé le meilleur de soi-même, et occupera par là,  
« dans la littérature musicale contemporaine, une place pré-  
« pondérante. »

De ces *Variations* comme de la *Sonate pour piano*, une sèche description ne peut assurément donner aucune idée, ni aucune impression comparable à celle que fait naître, chez l'auditeur, l'interprétation de ces deux œuvres par leur auteur ; car cette interprétation, pour être adéquate, exige non seulement une perfection technique telle que, seul, un pianiste parvenu à l'apogée de son art peut y prétendre, mais aussi cette aptitude, de plus en plus rare aujourd'hui, à pénétrer et à rendre le sentiment profond qui les anime.

Les *Douze Mélodies* sur des poèmes de Catulle Mendès (op. 22) marquent, chez Paderewski, une étape

nouvelle dans sa conception du *lied*. Alors que ces poèmes n'ont entre eux aucun autre lien qu'une commune mélancolie, évoquant le stérile regret des choses passées qui ne seront plus jamais, le musicien va leur donner une signification bien plus profonde. Ces paysages de Mendès, d'une beauté froide et artificielle le plus souvent, vont devenir vivants et chaudement colorés, sous les rayons des harmonies mystiques dont les revêtira Paderewski ; quelques impressions fugitives, quelques cris de détresse sans lien apparent, seront transfigurés en des phrases musicales pathétiques où s'épanchera l'émotion du compositeur. Par l'importante participation du piano à l'expression des sentiments, ces simples mélodies prendront le caractère de petits « poèmes symphoniques » en miniature, dépassant de beaucoup le style des premiers *lieder* de l'auteur. Ici, c'est une nouvelle manière qui se révèle à nous : une conception beaucoup plus vaste du rôle des « fonctions harmoniques », une plus grande hardiesse dans l'emploi des dissonances de seconde, accusent le chemin parcouru par l'intelligence créatrice du maître.

Les douze poèmes sont ainsi désignés : 1. Dans la Forêt ; 2. « Ton cœur est d'or pur... » ; 3. « Le ciel est très bas... » ; 4. Naguère ; 5. Un jeune Pâtre ; 6. « Elle marche d'un pas distrait... » ; 7. La Nonne ; 8. Viduité ;

9. Lune froide ; 10. Querelleuse ; 11. L'Amour fatal ; 12. L'Ennemie. Les numéros 6 et 10, seuls de tout le recueil, sont d'un caractère purement lyrique. Dans le numéro 4 (Naguère...), une expression de tristesse et de larmes vient, vers la fin, animer ce souffle lyrique, comme aussi dans le numéro 12 (L'Ennemie). La première mélodie du recueil (Dans la Forêt) porte cette épigraphe empruntée à Henri Heine :

« *Wandl' ich in den Wald des Abends*  
« *In dem traumerischen Wald...* » <sup>1</sup>

c'est comme une vision poétique, de même que le numéro 3 (« Le ciel est très bas...») évoquant quelque paysage maritime, ou que le numéro 9 (Lune froide), où des flûtes lointaines suggèrent des clartés lunaires en une suite mystérieuse d'harmonies fines et pleines aux enchaînements imprévus. Dans les numéros 7, 8, 11 et 12 au contraire, nous sommes en pleine tragédie d'une âme déchirée ; et c'est ici surtout que la musique passionnée et émouvante du compositeur dépasse de beaucoup ce que le texte tentait d'exprimer.

<sup>1</sup> « *J'allais par la forêt crépusculaire,*  
« *Par la forêt des songes...* »

## IX. LA SYMPHONIE EN SI MINEUR

C'est seulement en 1907 que furent achevées la composition et l'instrumentation de la *Symphonie en si mineur*, véritable couronnement de ce que l'on peut appeler la « deuxième étape » de l'activité créatrice de Paderewski. En donnant à son œuvre une signification symbolique, l'auteur en a fait un vrai « Poème épique de l'Ame polonaise », avec ses souffrances et ses espoirs. Bien qu'aucun programme littéraire explicatif ne soit joint à la partition, tout auditeur attentif et sensible, et surtout un auditeur polonais, peut en percevoir l'intention profonde. La forme symphonique traditionnelle, traitée ici avec une éclatante maîtrise, n'est qu'un moyen pour l'auteur d'exprimer sa pensée poétique : la richesse de l'orchestre, déjà si grande dans *Manru*, s'est accrue encore ici, par l'adjonction d'instruments nouveaux permettant de varier les timbres. L'œuvre est en trois parties, dont chacune constitue à elle seule un tableau symphonique ; mais le lien étroit de ces parties est assuré par l'emploi de thèmes caractéristiques permanents, qui « conduisent » la pensée de l'auditeur et donnent à cette symphonie toute la valeur et tout l'intérêt d'une « forme cyclique ».



*Portrait à l'huile par Alma-Tadema*



Une *Introduction* lente évoque en nous l'image d'une plaine immense et morne, mélancolique paysage dont l'horizon se perd au loin. Les rythmes hardis et décidés de l'*Allegro* viennent animer cette désolation, comme pour nous dire la force vitale du peuple héroïque qui s'agite dans ce triste cadre : les motifs ici exposés selon l'ordre traditionnel seront ensuite largement développés et exploités. L'un d'eux, au contour menaçant et lugubre, exprime l'oppression ennemie : il est fait de quelques accents, comme les coups d'une main gantée de fer, articulés par trois « sarussophones » qu'accompagne le sourd grondement d'un « tonitruon » (grande plaque de tôle imitant le tonnerre et utilisée pour la première fois à l'orchestre, croyons-nous, par Paderewski). A la fin de ce premier mouvement, la solennelle entrée d'une partie d'orgue donne à la conclusion un caractère de sublime gravité.

Un *Chant élégiaque* fait d'une exquise ligne mélodique, le rêve du bonheur qui fut, l'espoir du bonheur qui reviendra, fait l'élément principal du deuxième mouvement : le retour du motif fatal de la force, interrompt brutalement le doux rêve et ses espoirs.

Dans la dernière partie de la *Symphonie*, l'auteur abandonne délibérément les sentiers battus du classicisme, pour composer un véritable « poème symphonique », relié par sa trame thématique au reste de



l'œuvre : c'est l'évocation musicale de la lutte pour la liberté, de la foi inébranlable en un avenir meilleur, en dépit des échecs successifs. Au début, quelques grondements sourds de l'orchestre préludent à un dessin thématique exposé par les violoncelles et contrebasses : c'est un fragment de l'hymne national polonais. Le thème s'affirme et grandit, coupé de sonneries de trompettes qui sonnent l'alarme et convient à la lutte. Vain espoir ! L'implacable thème de la force ennemie, plus puissant que jamais, écrase encore une fois les motifs rebelles. Dans le chaos du désastre, s'élève à nouveau l'hymne national, transfiguré et comme évaporé dans le registre aigu des violons divisés, figurant l'ascension mystique des âmes des guerriers tombés au champ d'honneur. Un fragment de cet hymne (celui qui correspond aux paroles : « la Pologne n'est pas morte ») devient une mélodie douloureuse, répondant à cette ascension éthérée qui s'achève en une lumière d'accords d'une exquise finesse : c'est la plainte de la terre où tout n'est plus que deuil et désespoir. Une sombre marche funèbre retentit : sitôt qu'elle s'est tue, le même motif emprunté à l'hymne reparaît. L'auteur n'a-t-il pas une foi inébranlable dans l'avenir de sa patrie ? Comme le chante l'hymne, « elle n'est pas morte » ! Et à mesure qu'il chante, la force renaît, la phrase s'élargit et devient triomphale. Une *coda*

largement développée réexpose tous les thèmes de l'œuvre en une série de superpositions contrapuntiques des plus ingénieuses, que clôt une fanfare victorieuse, symbole poignant du rêve du poète, de ce rêve qui allait se changer par la suite des événements en une vision prophétique : celle de la résurrection de la Pologne.

La *Symphonie en si mineur* de Paderewski (éditée chez Heugel, « Au Ménestrel », à Paris) a été exécutée pour la première fois, au cours de la saison 1908-1909 à Boston, sous la direction de Fiedler ; le célèbre chef d'orchestre Hans Richter la dirigea peu de temps après à Londres ; la Société des Concerts du Conservatoire la fit entendre à Paris, en 1909, sous la direction d'André Messager.

L'œuvre obtint le meilleur accueil dans la presse musicale parisienne : le critique et musicologue Jules Combarieu notamment en fit un grand éloge dans la *Revue Musicale* (juin 1909), où il s'exprime en ces termes : « Auprès du public comme auprès des musiciens d'orchestre, tous professeurs et juges aussi difficiles que compétents, le succès fut très grand. Saint-Saëns lui-même ne cachait pas son ravissement. Tel de nos maîtres parisiens déclarait qu'il « était loin de s'attendre à pareille manifestation du génie musical chez un artiste qu'il tenait pour un pur

« virtuose du clavier » ; et cet avis m'a paru être celui  
« de tous les auditeurs qui se pressaient dans ce petit  
« temple qu'est la salle du Conservatoire ». Et plus  
loin (p. 286) : « Or, la *Symphonie* de Paderewski est  
« très personnelle. Elle l'est d'abord au sens technique  
« du mot, car, sauf quelques mesures où involontaire-  
« ment j'ai pensé à Berlioz, e'le m'a paru couler de  
« source et ne devoir rien à personne. Elle est person-  
« nelle aussi pour des raisons plus hautes. Paderewski  
« est un de ceux qui ont écrit parce qu'ils avaient  
« quelque chose à dire ; et chez eux le talent est un  
« rayonnement du caractère. Je lui ai entendu affirmer  
« avec une gravité simple : « J'adore la musique, mais  
« j'aime encore plus ma patrie »... Il est facile de devi-  
« ner ce que devient un tel sentiment dans l'âme d'un  
« très grand artiste polonais qui, à la droiture des  
« instincts de race, ajoute une culture intellectuelle  
« très étendue, l'habitude de la réflexion philosophique  
« et, avec le génie musical, un sens de la justice poli-  
« tique sur lequel je ne veux pas insister : *In Memo-*  
« *riam... Sursum corda !*... Sous ces titres discrets du  
« premier et du dernier mouvements de la *Sympho-*  
« *nie*, passe un courant ininterrompu de passion  
« ardente... »

C'est seulement en 1910 que le public polonais put entendre pour la première fois l'œuvre du maître.

Lors d'un Congrès des Musiciens Polonais, réuni à Lwow à l'automne de cette année à l'occasion du centenaire de Chopin et dont Paderewski était président d'honneur, la *Symphonie* fut exécutée, sous la direction de l'auteur de ces lignes. L'année suivante, une audition eut lieu à la « Philharmonie » à Varsovie : en raison de la censure russe, le « programme analytique » devait être d'une discrétion exemplaire dans les détails explicatifs sur la signification des thèmes. Mais on sait que « les mêmes causes produisent d'ordinaire les mêmes effets » : comme pour le discours de 1898, le résultat de cette contrainte fut à l'opposé du but poursuivi ; l'œuvre n'avait pas besoin de commentaires pour « parler au cœur du public ». Et elle « parla » d'autant plus fort.

## X. LE MONUMENT DE GRÜN WALD

Au cours de l'année 1908, une circonstance inattendue allait donner à Paderewski un espoir de revenir définitivement dans sa patrie. Une liberté constitutionnelle plus grande s'était peu à peu répandue en Russie à cette époque, et ses effets commençaient à se faire sentir jusque dans le Royaume de Pologne. La direction du Conservatoire de Varsovie étant vacante, les autorités russes se montraient disposées à faire appel à un musicien polonais ; jusqu'à cette époque, on n'avait confié cet emploi qu'à quelque haut fonctionnaire ou même à quelque général russe amateur distingué. En présence de ces bonnes dispositions, les cercles polonais songèrent immédiatement à prier Paderewski de venir sur place pour étudier la question, ce qu'il accepta sans hésiter. L'idée semblait même assez sympathiquement accueillie dans les milieux russes de la ville. Reçu en audience par le général-gouverneur Skallon, Paderewski se déclara prêt à accepter le poste, au cas où on le lui offrirait, et il fit connaître son programme, conçu dans le but de donner à l'établissement le plus grand essor. Le général-gouverneur fut, dit-on, enchanté de ce programme, et manifesta le plus grand

intérêt pour le projet présenté ainsi que pour la candidature de son auteur : puis, le silence complet se fit, sans qu'on sût jamais bien pour quelle raison. Sans doute, le gouvernement russe redoutait-il les conséquences possibles du prestige d'un homme exerçant déjà une influence aussi considérable dans le monde international. Toujours est-il que, quelques mois plus tard, le titulaire de la classe de violon, M. Barcewicz, fut promu directeur du Conservatoire.

En cette même année 1908, un jeune sculpteur polonais, originaire de Vilno et résidant à Paris, où il vivait péniblement, dans un état de santé assez précaire, M. Antoine Wiwulski, fut présenté au maître, sur la recommandation de la famille Mickiewicz. Intéressé par son grand talent et ému par sa triste situation, Paderewski l'invita à séjourner quelque temps à Riond-Bosson, pour qu'il pût y raffermir sa santé en travaillant tranquillement. C'était le moment où la Pologne autrichienne s'apprêtait à commémorer dignement le cinq centième anniversaire de la victoire des Polonais sur les chevaliers teutons, à Grünwald ; malgré son éloignement, Paderewski n'ignorait rien de ce qui se passait dans son pays. Avec le généreux enthousiasme dont il donna tant de preuves, il décida sans délai d'offrir à Cracovie et à la nation un monument commémoratif, et de charger Wiwulski de l'exé-

cuter. Ravi de cette somptueuse offrande, le Conseil de Ville de Cracovie exprima au donateur ses plus chaleureux remerciements, et le jeune sculpteur se mit immédiatement à l'œuvre. Le monument devait être inauguré à Cracovie, sur la place à côté de l'Académie des Beaux-Arts, au début de juillet 1910. La coulée du bronze fut faite à Paris ; mais l'opération n'ayant pu être terminée pour la date fixée, une partie du monument définitif, complétée par une maquette provisoire en bois peint, put être seulement mise en place en temps utile. La fête eut lieu le 10 juillet : la ville était trop petite pour donner asile à l'immense foule des visiteurs. Et devant cette foule accourue de tous les points du territoire, Paderewski monta à la tribune, s'adressant pour la première fois comme orateur, on peut le dire, à la Pologne tout entière. Il nous faut citer les paroles si remplies de fermeté, d'amour du passé et d'enthousiasme, en même temps que de simplicité et de concision, qu'il prononça :

« L'œuvre que vous avez devant vous, dit-il, n'est  
« point fille de la haine. Elle fut conçue dans un amour  
« profond de la patrie : non seulement pour sa gran-  
« deur passée, pour son impuissance présente, mais  
« aussi pour son avenir lumineux et fort. Elle est née  
« d'un sentiment d'amour et de gratitude pour la  
« mémoire de nos aïeux, de ceux qui firent la guerre,





*Au piano...*



« non pas dans un esprit de conquête ou à la poursuite  
« du butin, mais pour défendre de leur glaive une bonne  
« et juste cause. L'auteur de ce monument et tous ceux  
« qui l'ont aidé apportent ici foi et hommage à la  
« sainte mémoire de nos pères ; par le pieux ex-voto  
« qui exprime cet hommage, ils adressent leurs prières  
« à ces hauts et lumineux esprits, unis à Dieu depuis  
« de longs siècles, afin qu'ils inspirent l'amour et la  
« concorde aux enfants de ce pays, qu'ils dilatent leurs  
« cœurs et nous obtiennent eux-mêmes par leurs  
« prières la foi, l'espérance, la réflexion, la patience et  
« la bonne volonté, sans lesquelles il ne peut y avoir  
« ni vertus cachées ni glorieux exploits. Que la nation  
« entière, ici représentée par le plus haut dignitaire de  
« toutes les terres polonaises<sup>1</sup>, veuille bien accepter  
« ce don gracieux de nos cœurs. »

L'enthousiasme qui accueillit cette allocution resserra plus étroitement encore les liens qui unissaient l'orateur à l'âme de la nation : la veille, à la réception donnée en son honneur, il avait prononcé un véritable discours politique ; et c'est assurément depuis lors que toute la Pologne n'a cessé de voir en lui son vrai chef spirituel, incarnant toutes les aspirations natio-

<sup>1</sup> Il s'agit ici du maréchal de la Diète de Lwow, M. le comte S. Badeni.

nales. Ce fut au cours de ce séjour à Cracovie qu'une délégation spéciale des musiciens vint l'inviter à prendre part, à l'automne suivant, au festival de musique polonaise, organisé à Lwow, en l'honneur du centenaire de la naissance de Chopin. Le maître, souffrant alors d'une névralgie au bras, ne put promettre son concours comme pianiste, mais il accepta d'assister aux cérémonies, d'y prononcer un discours et d'y faire exécuter sa *Symphonie*. Son séjour d'été fut partagé, cette année-là, entre Riond-Bosson et Ragaz : dès le mois d'octobre, il prit de nouveau le chemin de la Pologne.

## XI. LE DISCOURS SUR CHOPIN

La capitale de la Galicie avait préparé à Paderewski une réception véritablement royale. Ce festival, qui avait rassemblé à Lwow l'élite du monde musical et des participants venus en foule de toutes les régions de la Pologne, fut marqué par deux « points culminants » : la séance solennelle consacrée à la mémoire de Chopin et le concert où fut exécutée la *Symphonie* de Paderewski. C'est à cette occasion que l'auteur prononça son célèbre « Discours sur Chopin », qui fut traduit et publié en plusieurs langues. Monument unique en son genre du style polonais, ce discours contient le plus solennel hommage rendu à la gloire immortelle de Chopin. Véritable profession de foi de l'artiste et du penseur, les paroles prononcées par Paderewski sont un miroir fidèle de son âme et de son intelligence :

« D'après une opinion fort en vogue aujourd'hui, « a-t-il dit, l'art sera cosmopolite. Comme nombre « d'opinions en vogue, celle-ci n'est qu'un préjugé. « La science seule, œuvre de la seule raison, ne connaît « ni frontière, ni patrie. L'art, et la philosophie même, « comme tout ce qui provient du tréfonds de l'âme « humaine et naît de l'alliance de la raison avec le

« sentiment, l'art doit porter les traits de la race, le  
« sceau de la nationalité. Si de tous les arts, la musique  
« est le plus accessible, ce n'est point qu'elle soit cos-  
« mopolite, c'est qu'elle est cosmique de sa nature.  
« La musique est le seul art essentiellement vivant.  
« Ses éléments sont les éléments même de la vie.  
« Sourde mais perceptible, puissante quoique mécon-  
« nue, elle est partout où est la vie. Elle se joint au  
« murmure des eaux, à l'haleine des vents, au frémis-  
« sement des bois ; elle est dans les mouvements cos-  
« miques de notre écorce terrestre, dans les révolutions  
« célestes, dans la lutte mystérieuse et acharnée des  
« atomes ; elle est dans les vibrations lumineuses qui  
« blessent ou réjouissent nos yeux ; elle est dans la  
« circulation de notre sang, dans les emportements de  
« nos passions, dans les souffrances de notre cœur...  
« Elle est partout. Elle atteint plus loin et plus haut  
« que ne peut atteindre le verbe humain ; elle s'élève  
« vers les sphères supra-terrestres du pur, de l'inac-  
« cessible sentiment. L'énergie de l'univers bruit sans  
« trêve, sans fin, à travers l'espace et le temps. Le  
« rythme qui en est la manifestation est chargé, de  
« par la loi de Dieu, de veiller à l'ordre des mondes.  
« Les divines mélodies s'épanchent intarissablement à  
« travers les espaces étoilés, les voies lactées, les mondes  
« et l'au-delà des mondes, à travers les régions humaines

« et surhumaines, et créent ce lien merveilleux, éternel,  
« qu'est l'harmonie de l'être universel. Peuples, nations,  
« astres et mondes se lèvent pour retentir et résonner :  
« quand ils se taisent, c'est leur vie qui s'éteint. Tout  
« joue, tout chante, tout parle. Rien n'existe que par  
« le mouvement, la voix, le verbe. L'âme de la nation  
« parle, joue et chante aussi, et comment ? Nous  
« l'entendons dans Chopin... La musique humaine  
« n'est qu'un fragment de l'éternelle musique.

« Les formes, créées par la pensée et par la main de  
« l'homme, sont sujettes à des transformations fré-  
« quentes. Les temps changent, les hommes changent ;  
« idées et sentiments revêtent incessamment d'autres  
« parures. Les fils s'inclinent à contre-cœur devant ce  
« qu'adoraient ou admiraient leurs pères. A l'aube de  
« la vie, aux heures de rêve et de désir, d'enivrement et  
« d'ardeur juvénile, chaque nouvelle génération s'ima-  
« gine qu'elle seule poussera l'humanité vers des hau-  
« teurs inconnues, la conduira dans de nouvelles voies ;  
« qu'elle seule est appelée aux grandes pensées, aux  
« grandes actions, aux grandes œuvres. Chaque généra-  
« tion veut avoir son Beau à elle. C'est ainsi que sur-  
« gissent les œuvres d'art conçues dans cet esprit,  
« qui satisfont aux besoins du moment et meurent  
« parfois avant leurs créateurs. Mais d'autres naissent  
« aussi qui durent plus longtemps et qui, de longues



« années après, demeurent comme l'étendard de  
« quelques générations, d'une époque, d'un idéal. Et  
« d'autres enfin restent à tout jamais, fortes de jeunesse,  
« fraîches de sincérité, dans lesquelles retentit la voix  
« de toutes les générations, la voix de toute la race,  
« la voix de la terre même qui les a produites... »

Et quelle belle formule il a su trouver pour caractériser la nation polonaise, lorsqu'il s'écrie un peu plus loin :

« Dieu n'a pas compté les cordes qu'Il a tendues à  
« notre harpe, Il n'en a pas mesuré les sons. Nous avons  
« la noble tendresse de l'amour et la rude vigueur de  
« l'action, et le souffle tempétueux du lyrisme et la  
« valeur de la chevalerie ; nous avons la douce langueur  
« de la vierge, la pondération de l'homme mûr, la  
« tragique tristesse du vieillard, la légère gaîté du  
« jeune homme. C'est peut-être en cela que se trouve  
« notre charme séducteur, mais c'est en cela peut-être  
« qu'est notre grand défaut. Les changements se suc-  
« cèdent presque sans intervalle ; de l'ivresse aux san-  
« glots, de l'extase au marasme, il n'y a souvent qu'un  
« pas. Nous en voyons des preuves dans tous les  
« domaines de la vie nationale : dans les événements  
« politiques, les transformations sociales, la création  
« artistique, le travail journalier, les relations de société,  
« les affaires personnelles, partout... Si c'est là une

« propriété de notre nature, au regard des autres  
« nations moins choyées du sort que la nôtre, cette  
« propriété ressemble fort à une infirmité, et nous  
« pouvons la nommer notre arhythmie nationale.

« C'est de cette arhythmie que provient, à coup sûr,  
« l'instabilité, l'inconstance qu'on nous attribue ; c'est  
« là qu'il faut chercher la source de notre trop réelle  
« incapacité d'action collective et disciplinée. C'est là  
« qu'est le tragique malheur de notre histoire. Des  
« grands hommes à qui la Providence confia le soin  
« de révéler l'âme polonaise, aucun n'a su rendre cette  
« arhythmie avec plus de force que Chopin. Ils étaient  
« poètes. La clarté de l'idée, la rigueur de l'expression  
« les gênaient, car notre langue, si belle et riche qu'elle  
« soit, n'est pas en état de tout exprimer. Lui, était  
« musicien. Et la musique, sa musique seule, pouvait  
« rendre cette âme houleuse, qui tantôt déborde et  
« va battre les rivages de l'infini, tantôt s'arrête et se  
« replie, soumise jusqu'à l'héroïsme... C'est dans cette  
« musique seule, à la fois orageuse et suave, discrète  
« et passionnée, langoureuse et forte et terrible ; dans  
« cette musique, qui échappe volontiers à la discipline  
« du rythme, qui s'affranchit du métronome comme  
« d'un gouvernement détesté, c'est dans cette musique  
« que notre nation, la Pologne entière vit, sent, agit,  
« *in tempo rubato...* »

Et, dans l'apothéose de Chopin qui termine son discours, l'orateur nous dépeint ce génie national sous des traits d'une poésie saisissante : « Et le voici maintenant qui se dresse dans le rayonnement de la gloire, « transfiguré par la reconnaissance d'un peuple, fleuri « des couronnes toujours fraîches de l'enthousiasme « et de l'amour. Il n'est pas seul... Le *Genius Patriæ* « se tient à ses côtés ; l'esprit de sa nation ne l'abandonne pas, même après sa mort. L'homme, si grand « soit-il, n'est grand ni en dehors ni au-dessus de « la nation. Il en est une portion, un épi, une fleur ; « plus il est grand et beau, et fort, plus il est près de son « cœur. Chopin sans doute ignorait à quel point il « était grand. Mais nous savons qu'il est grand de notre « grandeur, qu'il est fort de notre force, qu'il est beau « de notre beauté. Il est à nous et nous sommes à « lui, puisque en lui se révèle toute notre âme à nous « tous... »

Ainsi parla le poète, le penseur, l'artiste, le philosophe... et aussi le grand patriote.



*Un crayon de Burne-Jones*



## XII. LA GRANDE GUERRE

A cette année 1910, si pleine de souvenirs émouvants, succédèrent des années de nouvelles tournées de concerts. En 1912, après l'Amérique, Paderewski visite l'Afrique, où il donne des concerts jusqu'au Cap. De retour à Morges pour l'été, il s'y occupera dorénavant de moins en moins de composition musicale ; en revanche, les visites de personnages politiques polonais vont se multiplier à Riond-Bosson, et leurs séjours s'y prolongeront souvent assez longtemps, pour leur plus grand profit, car ils constateront tous la précision et la sûreté des informations du maître sur tout ce qui se passe alors dans son pays. Sans vouloir appartenir à aucun parti politique, il considérait comme indispensable, avant toute chose, de réchauffer et de soutenir chez tous l'amour de la patrie, d'éveiller et d'entretenir dans l'âme et dans l'esprit des Polonais une ferme espérance dans un avenir prochain de liberté. En effet, depuis la guerre russo-japonaise et les deux guerres balkaniques, il ne pouvait douter que les événements politiques de l'Europe ne fussent favorables à la réalisation tant désirée des légitimes aspirations nationales. Absorbé par ces préoccupations

plus hautes, il avait imposé silence à sa fantaisie d'artiste créateur ; car, depuis sa *Symphonie*, on ne doit à sa plume musicale qu'une *Canzona* pour piano et l'esquisse de *Six Etudes*, également pour piano, inachevées encore au moment où nous écrivons, mais remplies de trouvailles pianistiques et harmoniques très intéressantes.

Vint 1914. Comme chaque année, Paderewski était revenu à Morges après sa saison de concerts, vers la fin de juin. Depuis l'attentat de Serajewo, l'atmosphère politique, en Suisse aussi bien que dans toute l'Europe, se chargeait de lourds nuages, gros d'inquiétude : cependant, la vie allait son train et la fête de saint Ignace à Riond-Bosson avait réuni, cette année-là, un cercle d'amis, venus d'Europe et d'Amérique en plus grand nombre encore qu'à l'ordinaire. Dans le parc somptueux, une fête chinoise, organisée par Ernest Schelling, Sigismond Stojowski et le sculpteur François Black, avait fait l'enchantement des spectateurs. Aussitôt après, un autre régal les attendait : on allait danser joyeusement, aux sons d'une musique, improvisée séance tenante sur les deux « Steinway » par les huit mains expertes de Madame Marcella Sembrich, de Joseph Hofman, Ernest Schelling et Rudolf Ganz : Vers minuit, les appels téléphoniques se succédant sans interruption commençaient à jeter le trouble dans la



joyeuse assistance : c'était la nouvelle de l'ordre de mobilisation de l'armée suisse qui se répandait. Plusieurs personnes présentes, Gustave Doret, les frères Morax, étaient atteints immédiatement et devaient quitter sans délai les salons illuminés de Riond-Bosson pour rejoindre leur poste. Plusieurs amis américains, venus spécialement pour la fête, repartirent en hâte par les premiers trains du matin, pour regagner Paris et l'Amérique. M. Roman Dmowski, mandé d'urgence par télégramme à Varsovie, avait quitté Morges avant la soirée, pensant pouvoir encore traverser l'Allemagne afin d'arriver plus vite : il était déjà trop tard.

Dès le lendemain, le décor changea à Riond-Bosson : les télégrammes officiels annonçant la guerre y affluaient ; la fête chinoise se perdait déjà dans les brumes du passé ; la villa ne sera plus désormais qu'un centre politique, où se tiendront souvent des conférences de la plus haute importance, et un asile hospitalier, hébergeant durant des mois entiers quelques dizaines de Polonais, privés de toute ressource et des moyens de regagner leur pays : au cours de cette sombre période, on ne comptait pas moins de quarante couverts à la table de la villa, au déjeuner comme au dîner. L'après-midi de chaque dimanche y était devenu le rendez-vous favori de tous les Polonais dispersés sur

les rives du Léman, et cette coutume familiale a subsisté depuis la guerre.

La relation complète des faits et gestes de Paderewski pendant la grande guerre tentera sans doute quelque jour un historien : c'est une véritable épopée, dont nous ne pouvons donner ici qu'une très faible idée. Il faudrait un autre livre pour raconter en détail tout ce qu'a fait, tout ce qu'a sacrifié, tout ce qu'a gagné pour la cause polonaise cet homme incomparable. De cette lutte pour la réalisation du but de toute sa vie, la liberté de la Pologne, il nous faut pourtant esquisser au moins un faible résumé.

Dès le début de la guerre, l'auteur de cette *Symphonie en si mineur*, véritable « prophétie musicale » de la résurrection de la Pologne, l'orateur qui, dans son « credo » patriotique, au pied du monument de Grünwald, avait fait appel à cet « avenir lumineux et fort » de la patrie, Paderewski avait au cœur la conviction que l'heure allait enfin sonner qui délivrerait son pays des mains des oppresseurs<sup>1</sup>. Comme il l'avait

<sup>1</sup> Comme vient de le rappeler fort opportunément un éminent publiciste français, cette « restauration intégrale de l'Etat Polonais », un roi de France l'avait prédite, un siècle d'avance. Dans ses instructions aux plénipotentiaires du Congrès de Vienne (1814), Louis XVIII disait :

« En restant partagée, la Pologne ne sera point anéantie pour toujours. Les Polonais, ne formant plus une société politique,

écrit naguère sur l'album d'un ami français, « la patrie avant tout, l'art ensuite ! », le moment était venu où les actes allaient répondre à cette déclaration. Les premiers mois se passèrent en conférences politiques avec diverses personnalités éminentes passant en Suisse ou y séjournant, comme MM. Henryk Sienkiewicz, Erasme Piltz, Jean Kucharzewski, etc. La création d'un Comité polonais de Secours, à Vevey, fut le premier résultat de ces entretiens : Henryk Sienkiewicz et Antoine Osuchowski furent mis à sa tête. Désigné comme Président-Délégué pour l'Amérique, Paderewski dut s'embarquer au plus tôt. Environ six semaines après Noël 1914, accompagné de M<sup>me</sup> Paderewska, il quittait Morges pour se rendre en Amérique : toute la colonie polonaise leur fit un cortège d'adieu au moment de leur départ. Durant toute la guerre, la villa allait rester sous la garde de la sœur du maître, M<sup>me</sup> Antoinette Wilkonska. Grâce à son inlassable dévouement, les

« formeront toujours une famille. Ils n'auront plus une même patrie, « mais ils auront une même langue. Ils resteront donc unis par le « plus fort et le plus durable de tous les liens. Ils parviendront, sous « les dominations étrangères, à l'âge viril auquel ils n'ont pu arriver « en neuf siècles d'indépendance. Et le moment où ils l'auront « atteint ne sera pas loin de celui où, émancipés, ils se rattacheront « tous à un même centre. » (Robert Havard de la Montagne, dans le journal *Rome* du 1<sup>er</sup> avril 1928.)

généreuses traditions en honneur à Riond-Bosson allaient se perpétuer : les Polonais se trouvant en Suisse restaient assurés d'y recevoir le même accueil hospitalier.

Qui eût pu dire que l'absence du grand musicien, du citoyen éminent, allait se prolonger jusqu'en 1919, et que celui dont on saluerait alors solennellement le retour serait devenu le Président du Conseil des Ministres de l'Etat de Pologne libre et indépendant ?

Son itinéraire au départ passait par Paris et Londres : dès ses premiers pas en France et en Angleterre, on put constater l'immense capital de confiance que cet homme avait amassé dans la société et dans le monde politique de ces deux pays : tous les salons, toutes les chancelleries l'accueillaient avec sympathie. On y connaissait la hauteur et la clarté de ses vues, sa générosité ; on y rendait hommage à l'intégrité impeccable de son caractère. Toutefois, comme les statuts du Comité de Vevey qu'il représentait interdisaient toute propagande politique, son action à Paris ne put s'exercer alors que dans les strictes limites de la bienfaisance en faveur des victimes de la guerre en Pologne, encore que ces victimes, appartenant indistinctement à toutes les régions de la Pologne, fussent aussi bien des sujets russes, autrichiens ou allemands, ce qui touchait inévitablement au domaine de la politique. Ainsi,

Paderewski était devenu, dans l'opinion publique, une manière de symbole, préfigurant en quelque sorte l'abolition des frontières arbitraires qui avaient divisé jusque-là l'ancienne République de Pologne.

A Londres, une nouvelle tâche d'organisation l'attendait : il retrouva là pour l'y aider, non seulement une foule d'anciens amis, mais surtout la plus dévouée entre tous à la cause polonaise, M<sup>lle</sup> Laurence Alma Tadema, fille du peintre et résidant habituellement à Riond-Bosson. La fondation du *Polish Victims Relief Fond*, dont l'activité devait être si efficace à Londres et ailleurs, fut le résultat tangible de ce voyage du maître se rendant en Amérique.

### XIII. LA RÉALISATION DES RÊVES

Un champ beaucoup plus vaste allait s'offrir à l'initiative de Paderewski, sur le sol américain. L'immense notoriété de son seul nom constituait déjà un facteur de première importance en faveur de la propagande polonaise. Il en fit immédiatement l'épreuve dans une série de concerts, donnés dans différentes villes et toujours complétés par des exposés oratoires, qu'il ne manquait pas de faire chaque fois pour en faire connaître le but : concerts et collectes consécutives firent affluer dans les caisses du Comité de Secours des sommes importantes. Mais plus importante était encore, aux yeux de l'infatigable voyageur, la diffusion dans tous les Etats-Unis des idées favorables à la cause polonaise : sa fructueuse tournée terminée, il renonça à son titre de Président du Comité de Vevey, sans cesser pour cela, secondé par M<sup>me</sup> Paderewska, de recueillir des fonds en sa faveur, et se consacra dès lors à une action politique méthodique. Cette entreprise reçut immédiatement l'appui énergique d'une foule immense de Polonais, formant une écrasante majorité parmi tous ceux qui résidaient en Amérique ; aux « tournées de concerts » avaient succédé des « tournées de discours »,



*Un discours...*





où les dons oratoires du maître égalaient, sans les faire oublier, ceux qu'on lui connaissait déjà dans l'interprétation musicale. Ce moyen de propagande, si efficace et si apprécié dans le Nouveau-Monde, ne tarda pas à conquérir à sa cause le cœur et l'esprit des Américains. Tendue dans un effort suprême de sa volonté, Paderewski sillonnait sans repos dans les trains rapides le territoire immense des Etats-Unis. Il parlait ici, il parlait là : dans les clubs, dans les universités, devant les Chambres de Commerce, devant les ouvriers ou les soldats, partout où s'en offrait l'occasion, il prenait la parole sur l'immuable sujet : la Pologne. Plus de trois cents discours furent ainsi prononcés en deux années. Mais l'activité de l'orateur était loin de se borner là : homme politique polonais, il lui fallait suivre avec la plus grande vigilance jusqu'aux moindres événements de la grande guerre, recueillir les informations les plus sûres et les plus précises, afin d'éclairer l'opinion des personnalités influentes et du gouvernement lui-même, pour l'orienter ensuite dans un sens favorable. Tout cela, Paderewski réussit à l'obtenir presque entièrement, à l'aide de ses multiples relations personnelles d'avant-guerre, forgeant ainsi de ses propres mains, avec sa gloire de musicien, le glaive victorieux et pacifique qui lui ferait remporter bientôt la conquête de tous les

cœurs à sa patrie. Un pas décisif fut franchi quand il acquit enfin la possibilité d'accéder dans les cercles entourant la Présidence, et d'atteindre le président Wilson en personne. « La Pologne unie et indépendante », telle était la formule exprimant la ligne immuable de ses vues politiques. S'élevant toujours au-dessus des mesquines querelles de partis, il demeura l'adversaire irréductible de toutes les tentatives de marchandages politiques, sans jamais dévier de son programme.

C'est le 6 novembre 1916 qu'eut lieu la première entrevue entre Paderewski et le Président Wilson : celui-ci allait être réélu le lendemain même, 7 novembre, à la Présidence des Etats-Unis, et la veille, 5 novembre, les Empires Centraux avaient publié leur fameux « Manifeste pour l'Indépendance de la Pologne », où les Empereurs d'Allemagne et d'Autriche offraient une pseudo-libération d'une Pologne amputée de la Posnanie, de la Poméranie et de la Silésie. Après avoir écouté l'éloquent plaidoyer de Paderewski, le Président exprima son intérêt bienveillant pour le sort de la Pologne. C'est alors que, plein de confiance dans les assurances qu'il venait de recevoir, Paderewski lança un appel immédiat à toutes les organisations polonaises d'Amérique et au « Comité National » qui en était le centre, pour leur demander leur adhésion à la

protestation qu'il avait rédigée contre l'offre perfide des Empires Centraux. Cette protestation, qui raffermissait les espoirs des quatre millions de Polonais disséminés en Amérique, fut transmise par câblogramme à l'Agence Polonaise de Presse, à Lausanne, seul organe qui représentât alors, en dehors du pays lui-même, l'opinion polonaise indépendante.

Lorsqu'en avril 1917 l'Amérique déclara la guerre aux Empires Centraux, le jour même où cette nouvelle mit en émoi le monde entier, Paderewski avait convoqué à Pittsburg une assemblée générale des « Sokols » polonais, et lancé un appel pour former une armée polonaise en Amérique : l'enthousiasme des Polonais Américains ne connut plus de bornes. En dépit de quelques difficultés de forme, dont on eut rapidement raison, cette armée, forte de 22.700 hommes fut bientôt constituée, et tout aussitôt reconnue comme indépendante, par les Etats-Unis puis par le gouvernement français.

Devant ce magnifique résultat, qui devait entraîner des conséquences incalculables, le musicien sortit tout à coup de son silence, et, au milieu des longues veilles occupées à rédiger des rapports, des manifestes ou des discours, il trouva le temps de composer les paroles et la musique de trois strophes d'un Chœur d'Hommes avec orchestre, pour un *Hymne Guerrier* de l'armée polonaise.

A partir de l'entrée en guerre des Etats-Unis et malgré quelques dernières victoires allemandes, il devenait manifeste que les événements s'orientaient vers une issue favorable aux légitimes aspirations de la Pologne. Devenu, dès 1917, un représentant officiel de la nation polonaise auprès du Gouvernement de Washington, Paderewski allait recueillir enfin le fruit de son écrasante activité et de son incessante vigilance : le 22 janvier 1917, le Président Wilson publia sa déclaration sur la nécessité d'une reconstitution de la « Pologne unie et indépendante », selon l'exacte formule du maître. Et de cette déclaration devait résulter plus tard le fameux « Article XIII » qui, dans le manifeste du Président des Etats-Unis, devait servir de première base aux négociations de la paix.

Aussitôt après l'armistice, vers la fin de novembre 1918, Paderewski se remit en route pour l'Europe et débarqua en Angleterre. De fâcheuses nouvelles l'y attendaient : on y était informé déjà d'un certain désarroi dans les affaires de Pologne. A Lublin, on organisait une « république socialiste » d'allure assez inquiétante. Pour mettre fin à cette difficile situation, il devenait indispensable que toute la Pologne se mît d'accord pour faire choix d'un gouvernement possédant la confiance de l'Entente, faute de quoi elle risquait de ne pouvoir être représentée au Congrès de la Paix. A

Londres, on avait conseillé à Paderewski d'aller dans son pays « pour y faire l'union des esprits et des cœurs ». Fort de sa conscience et de toute sa foi inébranlable, il partit à bord d'un croiseur anglais portant le nom symbolique *Concord*, traversa sans encombre une mer encore parsemée de mines flottantes, pour débarquer à Gdansk vers la fin du mois de décembre, entouré d'un véritable état-major d'officiers anglais sous les ordres du vaillant Colonel Wade.

Le voyage de Gdansk à Varsovie, par Poznan, fut une odyssée historique. Les Allemands tentèrent par tous les moyens d'empêcher la délégation de passer par Poznan : mais l'irréductible énergie de Paderewski et du colonel anglais surent triompher de leur résistance. Dans la nuit du 26 décembre, le groupe fit son entrée dans la ville de Poznan, où toute la population veillait, pour recevoir Paderewski, et lui faire, à la lueur des flambeaux, un cortège triomphal de la gare à son hôtel : le lendemain, les Allemands furent chassés de Poznan... et la suite du voyage jusqu'à Varsovie fut un triomphe. A chaque station, la population acclamait celui qui symbolisait pour elle la libération de la Pologne : la capitale réservait au maître un accueil plus inoubliable encore.

Sans perdre un instant, le gouvernement fut réorganisé et Paderewski mis à sa tête, en qualité de Prési-

dent du Conseil des Ministres et de Ministre des Affaires Étrangères. Cette tâche déjà si lourde ne l'empêcha pourtant pas de consacrer les instants de liberté qu'elle lui laissait à venir en aide à la population appauvrie par la guerre : cette bienfaisante générosité était amplement partagée par M<sup>me</sup> Paderewska, dont l'inépuisable bonté avait concentré dans son institution de la « Croix Blanche » tous les efforts destinés à secourir les diverses classes de la société.

L'étonnante activité de Paderewski atteignit son point culminant lors de la signature du traité de paix, à Versailles. Son labeur acharné, la haute estime en laquelle était tenue sa personnalité et la sympathie qu'elle avait su se concilier de la part des chefs de tous les gouvernements alliés, furent pour une large part dans cette réalisation, désormais scellée par un acte solennel, des rêves formés par plusieurs générations de ses compatriotes.

« Si la Pologne est ressuscitée, c'est à Paderewski  
« qu'elle le doit. Sans son travail en Amérique, aucun  
« des Alliés n'aurait osé poser, au Congrès de Versailles,  
« la question de la Pologne, dans la forme où l'a posée  
« le Président Wilson. »

Cette déclaration, dont notre mémoire nous permet de reproduire très fidèlement les termes, émane d'une haute personnalité officielle que sa fonction éminente



avait mise à même de connaître, jusque dans leurs moindres détails, tous les faits relatifs aux négociations de la paix. Il n'en faut pas davantage, semble-t-il, pour donner l'exacte mesure des mérites personnels de Paderewski dans l'élaboration de cet événement historique, par quoi la Pologne, redevenue indépendante, a recouvré son unité.

Mais cette claire intelligence, cet esprit profond et prévoyant ne pouvait, même à l'heure du triomphe, s'abandonner sans inquiétude aux joies du succès. Ses yeux attentifs voyaient déjà les difficultés qui guettaient le jeune état polonais : il savait trop bien l'antagonisme des divers partis politiques, la situation matérielle des plus précaires, l'insécurité de frontières, trop faibles pour garantir efficacement le territoire reconstitué. Et ce sont toutes ces douloureuses appréhensions que l'on pouvait lire déjà dans ses yeux pleins de mélancolie, lorsqu'il prit, pour la première fois depuis de longs mois, quelques instants de repos, dans un des petits salons de l'hôtel Wagram, à Paris, à son retour de Versailles.

#### XIV. CONTRARIÉTÉS.

La suite des événements qui suivirent le retour de Paderewski à Varsovie devait justifier trop tôt ses préoccupations. Ce grand crédit moral, dont il avait bénéficié auprès des gouvernements des pays amis et qui lui eût facilité, dans les premières années qui suivirent la guerre, certains avantages solides dans le domaine politique et financier, les partis influents à la Diète Polonaise ne surent ni l'utiliser, ni même en apprécier la valeur. Au mois de décembre 1919, il dut abandonner ses fonctions de Président du Conseil des Ministres ; mais après cet échec purement politique, l'amour et la confiance reconnaissante de la Pologne tout entière devait survivre pendant bien longtemps encore. Pour le jour du nouvel an, en 1920, une grande manifestation en son honneur avait été préparée à Varsovie : un cortège comprenant plus de vingt mille personnes se rendit devant son hôtel, et là, au cours d'une séance solennelle tenue dans la grande salle de réception de cet hôtel, des « diplômes d'honneur » revêtus de plus de cent mille signatures furent solennellement déposés à ses pieds. Digne hommage rendu au grand homme d'état, en même temps que témoignage spontané de



*En costume de " Docteur " de Cambridge*



l'instinct national au grand patriote et au grand citoyen, pour le couronnement de l'œuvre de toute sa vie, au cours de laquelle il avait « bien mérité de la patrie. »

Le ministère des Affaires Étrangères le retint pendant plusieurs mois encore, attaché à divers services : d'abord comme premier délégué de la Pologne au Conseil des Ambassadeurs, puis comme premier délégué à la Société des Nations, à Genève. L'année 1920 ne devait pas s'achever sans que la Pologne traversât de nouvelles conjonctures tragiques : pendant l'été se produisit l'invasion bolchéviste ; partiellement envahi, le pays ne pouvait recevoir l'aide des Alliés qu'au prix de conditions humiliantes, proposées au gouvernement, lors des Conférences de Spa. Là encore, ce fut une intervention personnelle de Paderewski qui épargna au pays la signature de cet acte inacceptable. Au cours de sa mission à la Société des Nations, il avait su bientôt conquérir toutes les sympathies à la cause polonaise : mais cette mission ne devait pas se prolonger au-delà de quelques mois : devant l'impossibilité constatée de faire concorder ses vues personnelles avec les instructions données par son gouvernement, il dut quitter son poste, et cessa dès lors toute participation active à la politique de son pays.

À l'automne 1921, après un séjour de quelques mois à Riond-Bosson, l'Amérique le vit revenir. Pour la

première fois depuis bien des années, il put y prendre un peu de repos, sans être totalement absorbé par le travail accablant de chaque jour, d'abord à New-York où il avait retrouvé de nombreux amis, puis en Californie, dans sa propriété de Paso Robles, où il eut quelques mois de vie tranquille. Toutefois, bien des souvenirs trop mêlés d'amertume ne lui permettaient guère de profiter pleinement de ces heures de calme : il était demeuré trop passionément attaché à tout ce qui se passait dans sa chère patrie, pour se résigner ainsi à ne plus jouer de rôle actif dans ses destinées. Sans doute, il était grandement soutenu par la consolante pensée d'avoir collaboré avec autant d'énergie que d'efficacité à sa résurrection, et d'avoir largement accompli tout son devoir. Mais son activité naturelle ne pouvait supporter de demeurer ainsi comme inutilisée : un perpétuel besoin d'agir et de créer le tourmentait toujours ; et, au cours de ses réflexions solitaires, la nécessité d'une nouvelle transformation de sa vie lui apparaissait de plus en plus clairement. Les devoirs du citoyen, l'enthousiasme patriotique l'avaient fait rompre naguère avec son art, au prix d'un violent effort sur lui-même. Fidèle à sa devise « La Patrie avant tout : l'art ensuite », il avait momentanément vaincu en lui l'artiste, sacrifiant son art à sa patrie. Ce sacrifice, il croyait peut-être l'avoir

fait pour toute la fin de sa vie : mais voici que désormais il pouvait, sans arrière-pensée, retourner à son art délaissé... et il y retourna : Dieu seul saura jamais au prix de quels combats intérieurs.

Sa résolution prise, il se remit aussitôt à son piano. Mais pourquoi ne s'est-il jamais remis à la composition ? Nul ne le sait.

Et le travail recommence ; et les doigts se montrent aussi dociles qu'autrefois ; mais son jeu acquiert une qualité de plus : le calme et la pure sérénité de l'âme qui a souffert, et de la volonté de bronze qui commande à ses nerfs sans défaillir.

Après plusieurs mois d'entraînement, au cours de la saison 1922-1923, le voici qui reprend ses voyages artistiques, d'abord en Amérique, puis en Angleterre et en France. Bien des raisons avaient motivé cette décision. Les conséquences de la guerre avaient pesé lourdement sur la belle fortune de Paderewski, comme sur tant d'autres ; et les années passées en Amérique pour mener à bien, sans compter, sa tâche politique, avaient pesé plus lourdement encore. Les institutions de bienfaisance que M<sup>me</sup> Paderewska et lui avaient créées en Pologne réclamaient des subsides : dès l'instant qu'il s'agissait de secourir les autres, rien ne devait entraver l'effort du maître : il recommencerait à travailler comme avant la guerre, plus encore s'il se



pouvait, car les misères qui en étaient la conséquence seraient pour cette nature magnanime un stimulant de plus.

Les concerts de la saison 1923-1924 commencèrent par Genève, où il joua au bénéfice de la Croix-Rouge, pour passer ensuite à Paris, à Londres, à Bruxelles, à Rome, à Milan, à Venise et à Florence, où il donna ses concerts au profit des orphelins des soldats tombés au champ d'honneur, des mutilés et des vétérans de la grande guerre. Par centaines de mille francs se remplirent les caisses des diverses sociétés de secours, en France, en Angleterre et en Italie, grâce au généreux dévouement du grand artiste.

A l'automne 1924, l'Université de Poznan réclama la visite du maître, pour lui conférer le titre de « Docteur *honoris causa* ». Paderewski, que la Pologne n'avait pas revu depuis 1920, fut comblé de fêtes et d'honneurs par toute la ville, pendant la semaine qu'il y passa : les citoyens de Poznan n'avaient pas perdu le souvenir de tout ce dont ils lui étaient redevables, en lui offrant ce titre, qu'il recevait pour la septième fois. L'Université de Lwow avait été la première à lui décerner, en 1912, cette grande distinction ; puis celle de Yale (Les Etats-Unis, Dr. mus.) en 1917 ; celle d'Oxford (Dr. en droit) en 1920 ; la « Columbia University » à New-York (Dr. en droit) en 1922 ; enfin

l'Université Sud-Californie (Dr. en droit) en 1923. Depuis 1924, il a été nommé docteur de l'Université de Glasgow, en 1925, puis de celle de Cambridge, en 1926.

Parmi les nombreuses décorations qui lui ont été conférées, on peut mentionner notamment : la Grand Croix de l'ordre du *British Empire*, le Grand-Cordon de l'ordre de *Saint-Maurice et Saint-Lazare*, le Grand-Cordon de l'ordre de *Léopold*, le Grand-Cordon de l'ordre *Polonia Restituta*.

La longue liste des diplômes, distinctions et décorations diverses dont fut honoré Paderewski remplirait un volume entier : mais l'éclat de cette auréole qui illustre toute sa carrière artistique et politique n'est qu'un pâle reflet de l'éclat de sa vraie grandeur.

## XV. LA CARACTÉRISTIQUE GÉNÉRALE

« Paderewski est un génie qui, par hasard, joue aussi du piano » a dit quelque part Saint-Saëns : et c'est là peut-être la plus exacte définition que l'on puisse donner en si peu de mots de cette personnalité éminente qui se révèle à nous, avant toute chose, sous les traits d'un homme d'action. A son remarquable esprit d'initiative s'ajoutent une inlassable persévérance, une recherche constante de la perfection et une force de volonté peu commune. Qu'il s'agisse d'art, de science, de politique, de l'étude des langues ou simplement des jeux dont il se délasse, comme le billard ou le bridge, tout ce qu'il entreprend est exécuté avec la même conscience scrupuleuse. Sa nature affective et poétique, son tempérament débordant demeurent toujours sous le contrôle vigilant d'une sage raison. Son intelligence claire et réaliste pénètre immédiatement le fond de toute chose. Son aptitude particulière aux combinaisons de nombres et sa prodigieuse mémoire lui permettent de s'orienter rapidement dans les problèmes économiques ou sociaux les plus complexes.

Le charme irrésistible éprouvé par tous ceux qui

l'approchent est l'évidente émanation d'une puissance intérieure exceptionnelle, d'une haute spiritualité, telle qu'on la rencontre seulement auprès de ces natures d'élite qui portent sur leur front comme le stigmate du génie : mais d'un génie complété ici par une volonté, sans laquelle les hautes aspirations de son âme vers le vrai, vers le bien, vers le beau, manqueraient de cette valeur de réalisation qui fait la force de Paderewski. Il représente par là, d'une façon saisissante, le type du « poète » (« celui qui agit » et non « celui qui rêve »), tel que nous le dépeint Emerson :

«... Car l'Univers a donné le jour en même temps à  
« trois fils, que l'on a désignés sous divers noms selon  
« telle ou telle philosophie, mais qui sont toujours les  
« mêmes, soit qu'on les appelle : cause, action et con-  
« séquence, ou plus poétiquement : Jupiter, Pluton et  
« Neptune, ou encore au sens théologique : le Père,  
« l'Esprit et le Fils. Nous les appelons, nous : l'homme  
« de pensée, l'homme d'action, l'homme de parole. Ils  
« représentent respectivement l'Amour du Vrai,  
« l'Amour du Bien, l'Amour du Beau. Tous trois sont  
« égaux. Chacun d'eux existe par soi-même, essen-  
« tiellement, sans pouvoir être ni surpassé, ni analysé.  
« Chacun d'eux possède le pouvoir des deux autres à  
« l'état latent et le sien propre à l'état patent.

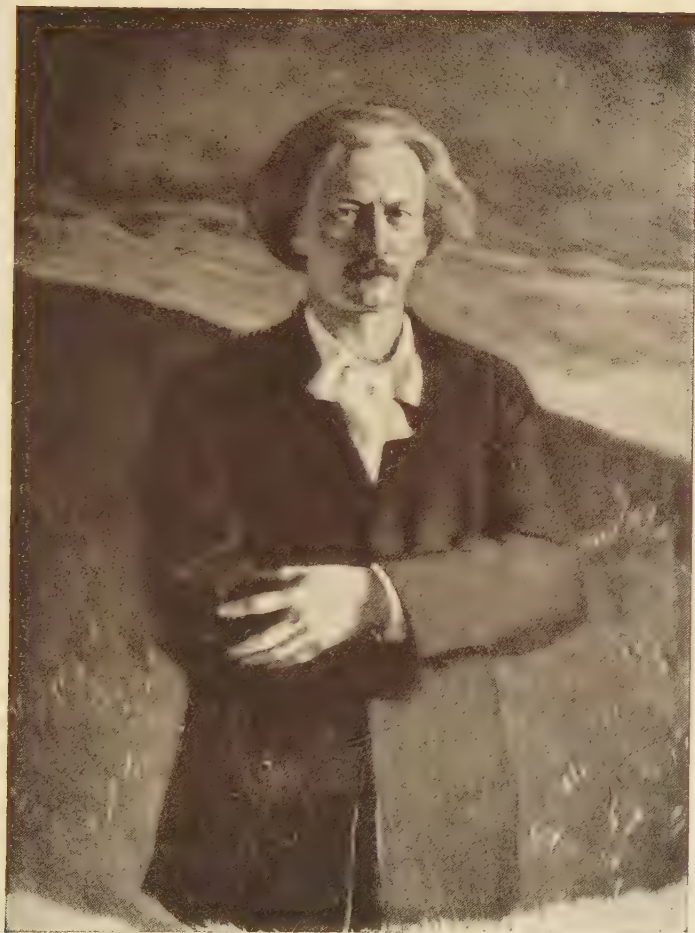
« Le poète, c'est l'homme de la parole, celui qui

« nomme et qui représente la beauté. Il est souverain :  
 « il est au centre. Car le monde n'a pas été peint et  
 « orné après coup : sa beauté se confond avec son  
 « origine même, et Dieu n'a pas fait séparément des  
 « choses belles : il est la Beauté même, Créatrice de  
 « l'Univers ». <sup>1</sup>

C'est comme poète « représentant de la beauté musicale » que Paderewski aura fait la conquête artistique du monde entier. Mais quand a éclaté la grande guerre, il abdiqua momentanément ses « pouvoirs de poète », sacrifiés sur l'autel de la patrie, pour faire appel à « l'homme de pensée et d'action » qui était en lui. Un tel travail intime sur soi-même, la volonté

<sup>1</sup> « For the Universe has three children, born at one time, which  
 « reappear under different names in every system of thought,  
 « whether be called cause, operation and effect, or, more poetically :  
 « Jove, Pluto, Neptun ; or theologically : the Father, the Spirit,  
 « and the Son ; but which we will call here the Knower, the Doer,  
 « and the Sayer. These stand respectively for the love of truth,  
 « for the love of good, and for the love of beauty. These three are  
 « equal. Each is that which he is, essentially, so that he cannot be  
 « surmounted or analysed, and each of these three has the power of  
 « the others latent in him, and his own, patent.

« The poet is the sayer, the namer, and represents beauty. He  
 « is sovereign and stands on the centre. For the world is not  
 « painted or adorned, but is from beginning beautiful. And God  
 « has not made some beautiful thing but Beauty is the Creator of  
 « the Universe. » (*Essays* by Emerson. Second series. *The poet*,  
 p. 12).



*Portrait à l'huile, par Giron*





seule, quelque énergique qu'elle fût, ne pouvait l'achever : il fallait aussi la souffrance, afin que cette force morale qui était en lui s'élevât jusqu'à cette sorte de puissance illimitée de l'âme et de l'esprit, par quoi s'opèrent de véritables miracles !

## XVI. LE VIRTUOSE ET LE COMPOSITEUR

C'est au prix d'un travail long et assidu que Paderewski s'est élevé jusqu'au *summum* de la virtuosité : on se souvient que dans son enfance il n'avait pas reçu des bases techniques suffisantes, loin de là. Il lui fallut beaucoup de temps et de persévérance, dans sa jeunesse, pour combler cette lacune initiale, et surmonter l'une après l'autre toutes les difficultés pianistiques, jusqu'à ce qu'il parvînt à cette complète liberté, qui se joue de tous les obstacles. Ainsi qu'il doit en être dans l'art, la technique n'est jamais pour lui qu'un moyen dont le but est l'expression. Il suffit de l'écouter pour le comprendre : son jeu, c'est la constante victoire de l'esprit sur la matière : ce ne sont plus les sons musicaux qui parlent à l'auditeur, mais c'est l'âme de l'interprète qui s'exprime à travers les sons. Les concerts qu'il donne prennent ainsi l'aspect de cérémonies mystiques, commandant à celui qui écoute un recueillement quasi-religieux. Et lui-même, pour s'y préparer, a besoin de quelques instants de solitude complète et de concentration intérieure, afin de se mettre en une sorte de « communion spirituelle » avec l'âme de ceux dont il exécute les œuvres. S'il n'est

pas, à vrai dire, toujours égal à lui-même, si l'impression ressentie n'est pas toujours aussi profonde, cela peut dépendre aussi bien des dispositions de l'interprète que de celles de l'auditeur. Quoi qu'il en soit, on peut dire de chacun de ses concerts que c'est un « acte », dont les répercussions demeurent ineffaçables. Pourrait-il en être autrement d'ailleurs, puisque tout acte de cet ordre est un mouvement de la matière, causé par une énergie qui, elle, est immatérielle et indestructible dans la nature ? Aussi a-t-on pu dire de lui très justement : « Il est difficile de décrire le jeu de Paderewski : il faut le vivre. » On conçoit aisément qu'il soit l'interprète adéquat de l'œuvre de Chopin : sa sensibilité délicate, son émotion vibrante, la tendresse et la force de son âme foncièrement polonaise, tout en lui était réuni pour lui faire comprendre, sentir et rendre avec un égal génie la musique de son génial précurseur. Romantique né, Paderewski ne peut être inférieur non plus dans l'interprétation du romantique Schumann, dont il a saisi la poésie et le sentiment intime à un degré qu'ont atteint peu de pianistes modernes : il suffit d'avoir entendu sous ses doigts la *Fantaisie en ut majeur* ou le *Carnaval* pour s'en rendre compte. Sa prédilection pour les œuvres de J.-S. Bach, pour leur profondeur de pensée, leur grandeur et aussi leur sentiment beaucoup plus ému qu'on ne

vent le croire trop souvent, font de lui un excellent interprète du Maître d'Eisenach. De Beethoven, il saisit avec une égale compréhension le caractère ombrageux, l'éloquence noble et sublime, ainsi que l'a noté Vogel, un des plus éminents critiques allemands : « Comme interprète de Beethoven, dit-il, Paderewski « sait réunir la plus fine sensibilité à la sublimité du « style. » La liste serait trop longue de tous les compositeurs dont il sut traduire les œuvres en maître indépassable : qu'il s'agisse de Liszt, dans sa transcription de l'*Erlkönig* de Schubert, dans ses éblouissantes *Rhapsodies Hongroises*, de Mendelssohn dans ses naïves *Romances sans Paroles*, ou de telle page d'un *Debussy*, c'est toujours pour l'auditeur une même « révélation du beau ».

Si l'on parcourt la collection des jugements qui ont été portés sur Paderewski comme pianiste, au cours de sa longue carrière, et il faudrait de gros volumes pour les réunir, on trouve une infime partie de notes discordantes, dans une harmonieuse unanimité d'éloges pour cet art supérieur dont l'éclat, à l'heure où nous écrivons, n'a pas encore donné le moindre signe de déclin. Seuls de toute l'Europe et même de l'Amérique, les critiques allemands ont souvent pris position contre lui, à quelques honorables exceptions près, comme Spanuth, Urban, Vogel et quelques autres peut-être,

qui furent toujours ses admirateurs. Mais cette attitude de la critique n'est nullement corroborée par celle du public allemand, dont l'enthousiasme ne l'a jamais cédé en rien à celui des publics français ou anglais. Quant à la critique américaine, sauf quelques exceptions bien rares, elle est unanime à rendre au talent du maître un hommage admiratif. Pour ne citer qu'un exemple, nous lisons dans l'ouvrage intitulé *How to listen to music* de H. E. Krehbiel (New-York, 1896), en tête d'un chapitre sur un « Recital » de piano : « On ne peut « donner une plus claire idée de la force magique de la « musique, on ne peut trouver une preuve plus convaincante de la fascination que peut exercer un « artiste, on ne peut faire mieux valoir toutes les ressources de son instrument, que ne l'a fait Paderewski « dans sa série de récitals ».

Un des hommages les plus significatifs qui aient été rendus au maître peut se lire sur l'Album que lui offrit la direction de l'École normale de Musique, à Paris, lors d'un concert consacré à Chopin, en juin 1923 : les plus célèbres pianistes français y avaient résumé leurs pensées et leurs sentiments à l'égard de leur émule ; et le Directeur des Beaux-Arts Paul Léon, Membre de l'Institut, formule ainsi l'Introduction de ce « Livre d'Or » :

« La France s'enorgueillit d'avoir eu pour hôtes ceux qui ont  
« le plus ardemment chanté l'âme frémissante de la Pologne :  
« Chopin, Mickiewicz, Paderewski, triple incarnation d'un  
« même génie, où s'expriment les vertus et les dons d'une race  
« noble entre toutes. Evoquer le passé des Maîtres jusqu'à  
« s'identifier à eux, incarner la patrie presque à se confondre avec  
« elle, dispenser sans relâche aux exilés le viatique de l'air  
« natal, réunir les membres d'une grande famille dispersée par  
« la violence, arracher une nation à l'esclavage, ressusciter l'âme  
« prisonnière d'un peuple, agir après avoir chanté, chanter  
« après avoir agi, être humain au point de faire sa nourriture  
« poétique de la douleur d'autrui, y compatir et la soulager sans  
« cesse, retourner à la patrie universelle des arts après avoir  
« reconstitué la patrie terrestre, revenir aux quatre coins du  
« champ que l'on cultive après avoir fixé les pourtours d'un  
« empire, avoir été le substitut de Dieu dans l'œuvre de la  
« création pour enseigner la bonté par l'art, c'est l'immortelle  
« leçon que donne l'homme et le poète. »

Gabriel Fauré s'exprimait ainsi : « Avec un profond  
« sentiment de cordialité, je salue en vous, cher  
« Paderewski, l'un des plus grands artistes, l'un des plus  
« hauts caractères, l'un des plus nobles cœurs de ce  
« temps. » Francis Planté appelle Paderewski « notre  
grand chef à tous ». Risler lui adresse une dédicace  
ainsi conçue : « Au poète du piano, à l'interprète  
« émouvant, prestigieux, ensorceleur, au cœur généreux,  
« grand dans la paix comme dans la guerre. » Et

Théodore Dubois ajoute : « Quel bel exemple ce  
« grand artiste donne au monde par sa noble vie...  
« après avoir fait ressusciter la Pologne ; et, dans l'inté-  
« rêt général, reprendre son rang, le premier, dans la  
« grande famille artistique... »

Alfred Cortot lui adresse cette apostrophe admira-  
tive :

« Platon, lui aussi, avait menti, qui prétendait bannir  
« les musiciens de sa République. N'est-ce pas au  
« sortilège puissant des œuvres de Chopin que la  
« Pologne a dû de vivre en esprit dans la mémoire des  
« hommes, pendant le temps de son long et douloureux  
« esclavage ? N'est-ce pas à son interprète inspiré qu'est  
« échue la mission de rappeler à la vie nationale sa  
« patrie asservie et martyre ? Quelle épopée merveil-  
« leuse et légendaire que celle de ce pays qui doit son  
« salut à la lyre plus encore qu'à l'épée ! Et quelle joie  
« nous avons eue, nous tous qui vous aimons et vous  
« admirons, à saluer, en vous le double héros de l'art et  
« de la patrie ! »

Digne éloge de celui qui en est digne. Ces justes  
louanges décernées à l'interprète, ne font pas oublier le  
compositeur, car sa « fonction de poète » consiste à  
créer tout autant qu'à traduire l'œuvre des autres ;  
et l'activité de cette « fonction créatrice » répond, tout  
comme l'autre, à un besoin, mais jamais à un caprice.

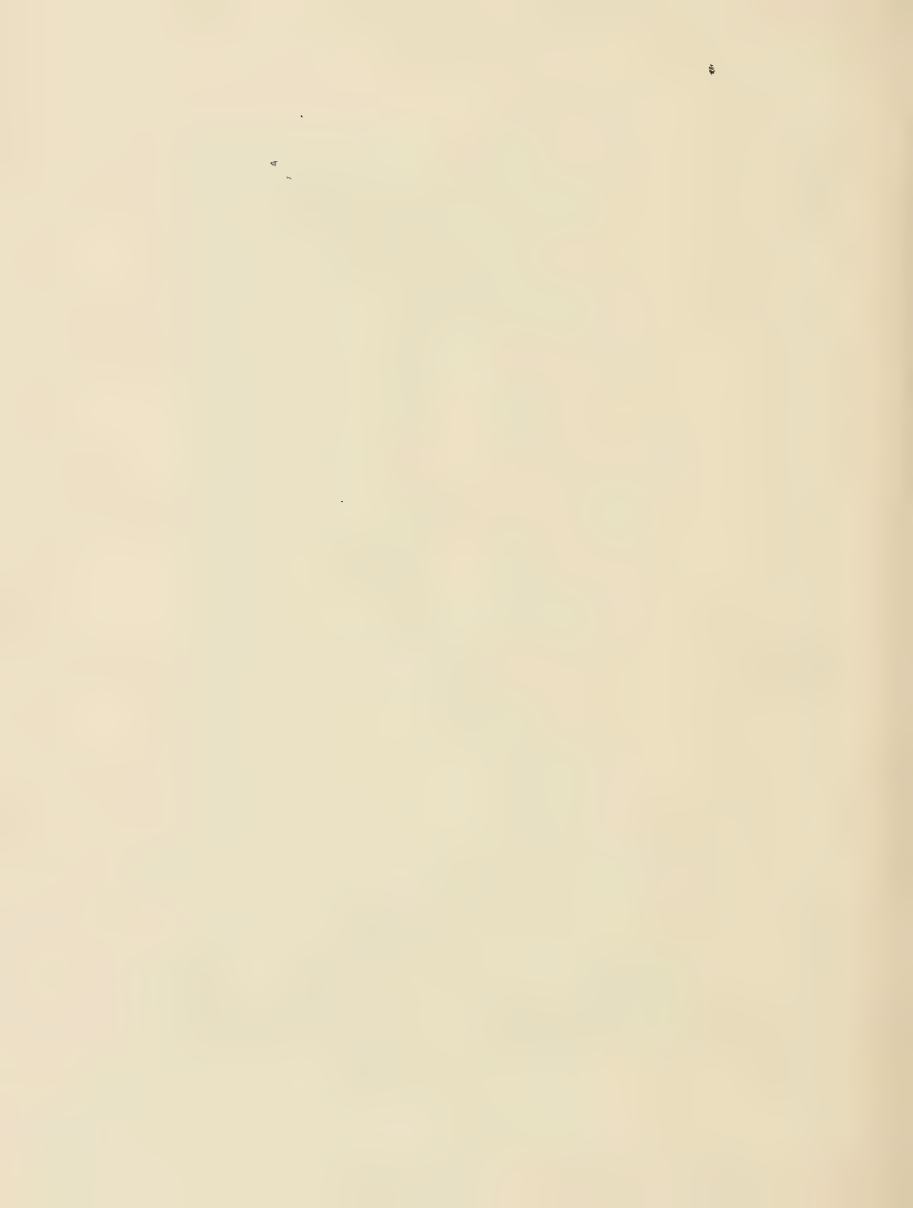


Poussé par une force intérieure irrésistible, il n'écrit jamais comme tant d'autres, pour le plaisir d'écrire : il ne composera que lorsqu'il aura « quelque chose à dire ». Aussi l'étude de ses compositions nous fait-elle pénétrer comme dans la « chronique intime » de sa vie ; car ses œuvres sont un fidèle miroir où se reflètent tour à tour les joies, les espérances et les drames de son âme.

Dans le *Chant du Voyageur*, dans l'*Album de Mai*, et jusque dans le *Concerto* pour piano, c'est le romantisme juvénile, un peu mélancolique, que dorent les rayons d'un soleil printanier. Avec les *Cracoviennes* et la *Fantaisie polonaise*, apparaissent déjà les aspirations nationales. Les *Mélodies* sur les poèmes de Mickiewicz nous révèlent l'âme du poète, mûrie par la souffrance ; et les plus belles pages de *Manru* nous laisseront la même impression douloureuse, à laquelle les années n'apporteront point d'apaisement ; car c'est un cruel déchirement intérieur qui, seul, a pu dicter des pages comme la *Sonate en mi bémol mineur* et les *Douze Mélodies* sur les poèmes de Catulle Mendès. A la suite de la Révolution Russe de 1906, on sent une lueur d'espoir, qui renaît dans cette âme tourmentée et stimule les « forces actives » du poète : une œuvre où la note dramatique le cède vers sa fin à l'optimisme ravivé, c'est bien la *Symphonie en si mineur*. Une autre



*Cabinet de travail (époque de la composition de la Symphonie)*



« symphonie » devait bientôt lui succéder, qui ne serait plus une « symphonie sonore », mais bien une « symphonie de sacrifice et d'action ». Et depuis, le maître n'est plus revenu à la composition. Y reviendra-t-il jamais ? Il n'est pas défendu à ses amis de l'espérer : Mais c'est là son secret.

## XVI. L'ÉCRIVAIN, LE PÉDAGOGUE ET L'ORATEUR

L'activité de Paderewski comme virtuose et comme compositeur ne l'a pas empêché de consacrer une partie de son temps à l'étude de certains problèmes relatifs à son art : on a pu le voir déjà dans son *Discours sur Chopin*, dont nous avons longuement parlé. Dans un domaine plus spécial, on a de lui également un article consacré au *Tempo Rubato*, qu'il écrivit en anglais et traduisit ensuite en français et en polonais. Les idées d'un maître comme lui sur ce point délicat de l'exécution pratique avaient quelque droit d'être connues. C'est l'œuvre de Chopin qui sert de point de départ à son étude et lui fournit l'occasion de remarques très précieuses : « Notre métronome humain, le cœur, « écrit-il, cesse de battre régulièrement sous l'in- « fluence d'émotions : la physiologie appelle ce phé- « nomène l'*arythmie*. Le jeu de Chopin partait du « cœur : il était avant tout émotif. Jouer avec émotion, « mais garder en même temps le *tempo* initial et suivre « fidèlement le métronome équivaldrait à vouloir « introduire le sentiment dans la construction des « machines : on ne peut pas concilier le jeu mécanique

« avec l'émotion. Jouer le *Nocturne en sol majeur* de  
« Chopin avec une précision rythmique et un respect  
« pieux du *tempo* indiqué serait aussi insupportable et  
« pédantesquement irréfléchi que la déclamation d'un  
« poème mesurée par le tic-tac d'un métronome. Il n'y  
« a pas moyen de forcer l'imagination d'un compositeur  
« à obéir humblement au métronome et au *tempo*. »  
Rappelant ensuite que les changements de *tempo* sont  
très fréquents dans les œuvres de Beethoven et surtout  
dans ses dernières sonates pour piano, il en conclut  
ceci : « Dans l'expression musicale, il y a des détails  
« imperceptibles, impossibles à définir. Ces détails  
« changent selon l'individualité des voix ou des instru-  
« ments, et une composition gravée n'est jamais qu'une  
« forme, un moule fondu : c'est seulement l'exécutant  
« qui lui donne la vie, et pour que cette vie puisse vibrer  
« pleinement, il faut que l'exécutant lui-même soit  
« pourvu d'une certaine liberté, et il est indispensable  
« que ce pouvoir soit laissé à sa libre discrétion.  
« D'après notre compréhension moderne, l'expression  
« de ce pouvoir, c'est le *tempo rubato*. » Après une  
assez longue explication de ce terme, l'auteur fait cette  
remarque judicieuse : « Il serait injuste de prétendre,  
« dit-il, que le *tempo rubato* est un privilège exclusif  
« des formes musicales avancées. L'instinct du peuple  
« l'avait déjà découvert, bien avant que la première

« sonate fût composée. Sans être ainsi dénommé, il  
« existe en réalité dans toute musique nationale. C'est  
« lui qui donne à la musique hongroise son caractère  
« fantastique, capricieux et saisissant ; c'est lui qui  
« donne à la valse viennoise cette impression de mesure  
« binaire qui la différencie ; c'est grâce à lui encore que  
« nous pouvons prolonger de la valeur d'une double  
« croche l'avant-dernière partie de la mesure, dans une  
« *mazurka* de Chopin, afin d'obtenir sur le dernier  
« temps un accent plus fort... Le *tempo rubato* », dit-il  
plus loin, « n'est pas un symptôme pathologique : c'est  
« un phénomène physiologique, une fonction normale  
« de l'art de l'interprétation »... Et plus loin encore :  
« Le *tempo rubato* est un facteur puissant dans la  
« rhétorique musicale, et chaque exécutant devrait  
« savoir s'en servir avec adresse et audace, parce qu'il  
« donne la variété et la vie à l'interprétation. Le  
« *tempo rubato* aplanit les aspérités de la ligne mélo-  
« dique, arrondit la structure sans la détruire, parce que  
« son action, au lieu de décomposer, unit, affine et  
« idéalise l'exécution. C'est lui qui ajoute à la musique  
« déjà pourvue de l'accent métrique et de l'accent  
« rythmique, une troisième sorte d'accent : l'accent  
« émotif individuel, appelé *accent pathétique* par Mathis  
« Lussy, dans son excellent livre sur l'expression musi-  
« cale. » Et, à la fin de cet article, Paredewski formule



des réserves de la plus haute importance : « Au fond, « dit-il, chaque fois que le compositeur emploie des « indications comme : *espressivo*, *con molto sentimento*, « *con passione*, *teneramente*, etc., il demande à l'exécutant, « suivant l'une ou l'autre indication, une certaine dose « d'émotion, et l'émotion exclut le calme monotone « du rythme. Dès lors, le *tempo rubato* devient son « compagnon indispensable, mais en même temps « apparaît le danger de l'exagération. La vraie connais- « sance des différents styles, l'éducation du goût et le « sentiment bien équilibré du rythme sauront préser- « ver l'exécutant de cette exagération : car partout, « l'excès de la liberté est plus funeste que la rigueur de la « loi ! »

En lisant ces lignes d'une si haute portée, émanant de la longue expérience et des mûres réflexions d'une telle autorité, on ne peut que regretter que cette autorité ne nous ait point livré d'autres observations touchant les problèmes de l'interprétation musicale. En dehors de ce magistral et malheureusement unique article, nous ne connaissons de lui que la réponse qu'il fit à l'enquête de M. James Francis Cooke, de Philadelphie, sur « Les grands Pianistes et leur jeu » (*Entretiens avec les grands virtuoses sur l'Etude*). La fin de cette réponse mérite d'être citée :

« L'étude de la musique est un travail. Ceci doit s'entendre  
« naturellement des exercices, des gammes, des arpèges, etc.  
« Mais on voit des étudiants possédant une formidable technique  
« qui négligent ensuite tous les exercices, sous le magnifique  
« prétexte qu'ils sont désormais différents du reste des mortels  
« et peuvent prendre toute sorte de libertés. Ainsi ils se croient  
« capables d'affronter les plus grandes difficultés du répertoire  
« pianistique. Les plus hautes cîmes ne sont plus rien pour eux.  
« Ils pensent tout escalader avant d'être même capables de  
« grimper, et le résultat est immanquablement déplorable.  
« L'étude de la musique est un travail. Dans tout art, ceux-là  
« seuls qui travaillent obtiendront les plus hautes récompenses.  
« Quoi de plus évident ? Dans toute étude musicale, la première  
« chose est le calme. Sans doute, il est délicieux de se mettre au  
« piano pour y massacrer quelque œuvre d'un grand maître :  
« mais quand il faut en venir au travail systématique et minu-  
« tieux des doigtés, de la pédale, du phrasé, des nuances dyna-  
« miques, c'est bien là un vrai travail. On ne saurait trop  
« insister sur ce point.

« Une certaine largeur est nécessaire dans les méthodes. On  
« est souvent embarrassé pour donner des indications utiles aux  
« aspirants-pianistes dans leurs études. S'ils sont auprès de  
« quelqu'un qui peut les aider effectivement dans leurs diffi-  
« cultés particulières, il n'y a que peu de choses à leur dire. Une  
« méthode est sans doute la chose la plus essentielle pour les  
« études. Mais je ne connais pas de méthode assez souple pour  
« pouvoir s'adapter à toutes les nécessités. Je m'en tiens seule-  
« ment à ce principe que tout étudiant qui veut faire des progrès

« réguliers doit s'astreindre à une méthode quelconque dans  
« son travail de chaque jour : il doit avoir un but précis, un  
« itinéraire à suivre, un plan pour son développement. Un  
« plan, même défectueux, vaut toujours mieux que l'absence  
« de plan. Dans la tâche quotidienne, chacun doit éviter de  
« s'encombrer d'un programme trop rigoureux et trop chargé :  
« ce programme ne doit comprendre que ce qui peut être raison-  
« nablement étudié et pas davantage.

« La musique est, par elle-même, un des plus puissants  
« moyens de développement dans l'éducation. Beaucoup trop  
« d'étudiants ont pour but, en travaillant la musique, de devenir  
« de grands virtuoses : c'est pour elle-même, sans ambition  
« exagérée, qu'il faut étudier la musique, sauf au cas où un  
« enfant est exceptionnellement doué. Et encore, parmi ceux-ci,  
« beaucoup sont-ils susceptibles d'être poussés dans la voie de  
« l'enseignement ou de la composition, qui ne sauraient devenir  
« des virtuoses : ceci demande à être attentivement considéré.  
« Bien des étudiants croient que la carrière de virtuose est plus  
« aisée, plus brillante et souvent plus lucrative que celle de  
« compositeur. Ne vaut-il pas mieux pourtant avoir l'ambition  
« de devenir un grand compositeur ou un grand professeur et y  
« réussir, plutôt que d'espérer devenir un virtuose et de faire  
« *fiasco* ? La discipline intellectuelle que l'éducation musicale  
« donne à l'enfant a une grande valeur éducative. Rien ne la  
« remplacera, et c'est pour cette raison que tant de grands  
« éducateurs ont pris sa défense aussi énergiquement. En outre,  
« cette étude de la musique, faite aujourd'hui par l'enfant, lui  
« rendra demain les plus grands services pour la compréhension  
« des œuvres des plus grands maîtres. »

Ces quelques citations, rapprochées de celles de l'article sur le *Tempo Rubato* témoigne éloquemment de deux qualités du maître, dont nous n'avions pas encore parlé : sa valeur pédagogique et son talent littéraire. En dehors de ses premières années de professorat au Conservatoire de Varsovie, Paderewski ne s'est jamais consacré d'une façon régulière à l'enseignement ; mais il n'a jamais manqué, en présence d'un talent réel, de se faire le plus sûr des guides dans la science de l'interprétation, ni de donner les plus précieux conseils dans le domaine de la composition. Dans ce rôle, on le voit toujours préoccupé de pénétrer d'abord les intentions de son disciple, de développer en lui le sens critique appliqué à lui-même, la plus scrupuleuse conscience et l'esprit de méthode dans le travail. Toute bonne tendance de l'élève trouve immédiatement en lui un écho approbateur, et il met tout son zèle à la faire épanouir. Sans épargner la critique, même sévère s'il le faut, on sent avec quelle joie il saisit toute occasion justifiée de formuler un éloge. Ses critiques elles-mêmes, comme il aime à les entourer de quelque remarque légèrement satirique, d'un trait d'esprit qui en tempère l'amertume ! Qu'il s'agisse de pianistes comme Stojowski ou Ernest Schelling, ou de simples compositeurs comme l'auteur de ces lignes, on peut dire que de telles « leçons »



*Riond-Bosson*



laissent toujours de féconds souvenirs. Car, non seulement pour les élèves, mais pour tous les artistes en général, Paderewski est un exemple vivant de la plus haute probité artistique. La lecture de ses partitions d'orchestre est singulièrement instructive pour s'en rendre compte. Il faut voir avec quel soin il combine chaque effet de sonorité, chaque partie instrumentale, contrôlant toute chose avec le plus impitoyable esprit critique, comme il le fait d'ailleurs pour son interprétation : son répertoire déjà joué plusieurs centaines de fois, il ne cesse de le travailler à nouveau avant chaque concert, même s'il s'agit de quelque morceau connu, contribuant depuis plus de quarante ans à sa réputation universelle. Plus d'un mois, souvent six semaines avant une tournée de concerts, on le trouve chaque jour pendant quatre ou cinq heures à son piano, travaillant son répertoire, faisant des gammes, répétant des passages ou des traits plus difficiles aussi patiemment qu'un jeune élève, mais mieux. N'est-ce pas là, en vérité, le plus bel exemple de modestie et d'humilité professionnelle que l'on puisse voir ?

Quant à son talent littéraire, on peut dire qu'il est l'image de sa nature si richement douée, dans tous les domaines. Une longue collection de discours patriotiques, politiques ou simplement occasionnels, qu'il prononça tantôt en polonais, tantôt en français, tantôt



en anglais, est bien faite pour donner la preuve de ce talent, sans parler du *Discours sur Chopin* et de l'étude sur le *Tempo Rubato* dont il vient d'être question : parmi ces morceaux oratoires, il faut citer notamment l'oraison funèbre de Henryk Sienkiewicz, à l'occasion de l'exhumation des cendres du grand romancier polonais mort à Vevey, en 1922 ; son discours anglais au banquet de la Presse, à Londres, en 1925, et un autre dans la même langue, prononcé à Chamonix, en 1926, à la mémoire de John Ruskin. Ces compositions oratoires, Paderewski les prépare avec le même soin scrupuleux que ses compositions musicales : de là vient que leur valeur littéraire à la lecture n'est jamais inférieure à leurs qualités oratoires : on y retrouve toujours ce style ferme et imagé dont il a le secret, et peut-être aussi ce que l'on pourrait appeler une forme « musicale », en raison de l'ordre logique des idées, de leur gradation en un *crescendo* puis en un *decrecendo* proportionné, avec un « point culminant » habilement préparé et une harmonieuse cadence finale. L'expérience du compositeur influe très certainement sur le talent de l'écrivain, comme l'art du virtuose se retrouve dans son talent oratoire. Comme il sait jouer, il sait parler : disons d'un mot « il sait dire ». Egalement expressif dans son jeu et dans sa diction, il sait donner aux paroles leur accent

opportun, tantôt doux et calme, tantôt vibrant d'une émotion intense, mais toujours, comme le *Tempo Rubato*, dans la sage mesure de l'art vrai. Aussi le considère-t-on avec juste raison comme des plus éminents orateurs contemporains.

Un don inné pour les langues, secondé par son insatiable désir de la perfection en tout, a fait de lui un maître, dans ce domaine comme dans les autres, encore qu'il se considère toujours comme n'ayant jamais fini d'apprendre. On a pu le voir notamment en 1914, au moment où fut décidé son départ pour l'Amérique : lui qui parlait déjà l'anglais à la perfection, ne voulut pas se mettre en route avant d'avoir appris à nouveau cette langue, dont il allait avoir à faire un si noble emploi. Et pendant des mois, on le vit travailler deux fois par semaine avec un professeur d'anglais, jusqu'à ce qu'il se sentît parvenu à une complète aisance dans l'usage de la langue. Et comme il dut prendre contact, pendant la guerre, avec des représentants des Républiques Sud-Américaines, il ajouta à son bagage linguistique l'espagnol, ce qui porte à six le nombre des idiomes différents qu'il possède aujourd'hui avec une perfection presque égale : le polonais, le français, l'anglais, l'espagnol, l'allemand et le russe.

## XVIII. L'HOMME

En cette esquisse trop brève, et pourtant déjà si longue, nous avons essayé de donner une idée du poète, de l'artiste qu'est Paderewski, comme virtuose, comme compositeur, comme écrivain, comme pédagogue et comme orateur. C'est à « l'homme » lui-même que nous voudrions consacrer ces dernières lignes, à cet homme multiple et divers de la diversité même de son étonnante activité, mais simple et unique en même temps par l'admirable « unité » de son attachante physionomie.

La tâche politique de Paderewski homme d'état appartient désormais à l'histoire, et peut attendre son jugement en toute sérénité. Ainsi qu'il arrive inévitablement à tout « grand homme », les critiques, les calomnies mêmes ne lui furent point épargnées, surtout, hélas ! de la part de ceux dont on n'eût point dû les attendre : ses compatriotes ; telle fut de tout temps la rançon de la grandeur. Nulle vraie grandeur n'est exempte d'injustices, de dépréciations, d'envie, d'inimitiés : le refus de s'incliner devant une supériorité, si éclatante soit-elle, est humain. Une âme noble comme celle de Paderewski devait en souffrir plus qu'aucune

autre : seuls le dévouement, la haute estime et l'affection de ses innombrables amis pouvaient le consoler de cette amertume inévitable. Il sait que les meilleurs d'entre eux verront toujours en lui la vivante image de la « raison d'état » et de la pensée polonaises.

Ainsi, l'homme de cœur a souffert... précisément parce qu'il est homme de cœur. Voulant toujours faire sa seule joie de la joie des autres, il n'a cessé de dépenser les trésors de ce cœur en répandant autour de lui les bienfaits de son immense générosité. Toujours prêt à secourir les infortunes, il n'a cessé d'apporter son appui, et de toutes les manières, aux plus belles tentatives intellectuelles, comme aux plus humbles misères. L'or que son art attire vers lui sur un simple appel de sa volonté, un appel de son cœur le dissipe aussitôt en largesses bienfaisantes. C'est un chiffre fabuleux qu'il faudrait écrire ici, si l'on voulait évaluer avec quelque vraisemblance, la somme de ses dons à des institutions artistiques ou scientifiques, de ses fondations de bourses, de prix ou de subsides divers, dans le monde entier, surtout si l'on pouvait y ajouter le montant de ses libéralités voilées par sa discrétion. La fortune, comme la technique, n'est pour lui qu'un « moyen » au service de l'art : l'art d'être bon. L'homme de cœur comme l'homme d'état devait se heurter parfois à la méconnaissance humaine : combien ont

abusé indignement de son inépuisable générosité ? Alors même qu'il l'a su, Paderewski a préféré pécher par excès de confiance et ne point refuser son secours à ceux-là même qui s'en étaient rendus le moins dignes.

L'homme privé, dont l'affabilité souriante est connue dans les cinq parties du monde, est toujours resté, à travers les succès les plus étourdissants, l'homme simple et naturel, l'« honnête homme » au sens qu'avait ce mot au grand siècle. Simple avec les grands de la terre dont il fut souvent le familier, aussi bien qu'avec les plus humbles : les gens attachés à son service savent que pour eux le « maître » est aussi l'ami, le conseiller, le tuteur vigilant ; et sa maison se les attache ainsi, le plus souvent, pour de longues années. Les enfants l'aiment parce qu'il aime les enfants et se fait petit pour jouer avec eux patiemment, naïvement : peut-être même est-ce là qu'il renouvelle cette perpétuelle jeunesse, dont son visage radieux et ensoleillé garde l'éclat, en dépit des orages redoutables qui traversèrent son existence. Ses rares moments de délassement, occupés au *bridge* ou au *cribbage*, portent encore la marque de cette conscience minutieuse qu'il apporte jusque dans les moindres de ses actes ; joueur attentif et avisé, il s'efforce d'être au jeu ce qu'il veut être en tout : aussi parfait que possible.

Et cette perfection, nous savons ce qu'elle peut être, quand cet « homme » dans toute la force du mot se consacre à l'acte qui fait l'« homme par excellence » : le travail. Homme de travail, Paderewski le fut, l'est et le sera jusqu'à son dernier souffle. Aujourd'hui qu'un calme relatif s'est fait, on sait au prix de quelles tribulations, dans sa vie tourmentée, redevenue désormais une vie d'artiste, le travail illumine toujours cette noble vie. Son année se partage, en général, entre la Suisse et l'Amérique. L'été et l'automne se passent à Riond-Bosson, l'hiver en Amérique et en tournées de concerts, avec quelques semaines de repos, à l'époque de Pâques, dans sa propriété de Californie, à Paso Robles. Depuis ces dernières années, les échos de sa carrière politique résonnent souvent dans la belle villa de Morges. Une longue suite de diplômes divers, décernés par une foule d'institutions de Pologne et d'ailleurs, sans oublier ceux de la « bourgeoisie d'honneur » offerte par les villes de Vevey et de Morges, viennent augmenter la collection du « petit salon », tandis que, sur les pianos dociles, s'alignent de nouveaux témoignages photographiques significatifs : ici, ce sont les Souverains Pontifes, Benoît XV et Pie XI, qui daignent signer l'envoi de leurs bénédictions : plus loin, le Roi et la Reine des Belges, offrant leur portrait « au libérateur de la Pologne » : à côté



le Président Wilson, Venizelos, Mussolini, le maréchal Foch, exprimant en d'élogieuses dédicaces leur amitié et leur respect.

Avec la fin de l'été, à partir de la fête de saint Ignace et jusqu'au milieu de septembre, l'animation redouble à Riond-Bosson : c'est l'époque des sessions de la Société de Nations à Genève. Les amitiés liées naguère avec les délégués des divers États manifestent leur fidélité, et bien des relations nouvelles se nouent aussi. Les hommes d'état les plus illustres se succèdent ou se réunissent à la table hospitalière de leur ancien collègue : et ces heures de chaude cordialité réveillent et réconfortent le cœur de l'homme politique, qui vibre toujours à l'unisson du cœur de l'artiste. D'interminables mais toujours courtoises discussions se poursuivent à l'envi, jusque dans les soirées de jour en jour plus longues...

Et quand revient l'automne, quand les réceptions s'espacent et se restreignent avec les premières feuilles jaunissantes de la mi-septembre, c'est la préparation des nouvelles tournées de concerts qui recommence.

Le familier de la maison, qui s'attarde à la tombée de la nuit dans les vastes salons déserts, après que le maître a regagné ses appartements, perçoit tout à coup quelques accents étouffés et lointains qui descendent



de « là-haut » : c'est un fragment de l'*Appassionata*, ce sont quelques mesures de la *Fantaisie Chromatique*, une phrase d'un *Scherzo* de Chopin, qui se répètent, mesure par mesure, note par note : le plus infime détail est redit, creusé, fouillé, modelé...

Encore et encore, toujours et toujours, le maître travaille.

## APPENDICE

---

### LISTE DES ŒUVRES MUSICALES DE PADEREWSKI

---

- |   |                        |
|---|------------------------|
| (Sans numéro d'œuvre) Im-   | Éditeurs :             |
| promptu .....   | W. Banarski (Varsovie) |
| op. 1 a) Präludium a Capriccio ..                                 | Bote-Bock (Berlin)     |
| b) Minuetto ( <i>sol min.</i> ) .....                             | » » »                  |
| op. 2 Trois Morceaux pour Piano ..                                | Kruzinski et Lewi      |
| Gavotte ( <i>mi min.</i> )  | (Varsovie)             |
| Mélodie ( <i>ut maj.</i> )  |                        |
| Valse mélancolique ( <i>la maj.</i> )                             |                        |
| Intermezzi ( <i>sol min.</i> et <i>ut min.</i> )                  | Rajchman et Frendler   |
|   | (« Echo muzyczne »)    |
|   | (Varsovie)             |
| op. 4 Elégie pour Piano .....                                     | Bote-Bock (Berlin)     |
| op. 5 Danses Polonaises .....                                     | Bote-Bock (Berlin)     |
| Krakowiak ( <i>mi maj.</i> )                                      |                        |
| Mazurek ( <i>ut min.</i> )  |                        |
| Krakowiak ( <i>si bémol maj.</i> )                                |                        |
| « Powodz » (« Sous les Flots »)                                   |                        |
| Album vendu au bénéfice<br>des victimes des inonda-<br>tions 1884 | (Varsovie)             |

- op. 6 Introduction et Toccata ..... Bote-Bock (Berlin)  
Moment musical (Supplément  
au N<sup>o</sup> 435 d'« Écho mu-  
zyczne ») ..... (Varsovie)
- op. 7 Quatre Mélodies sur des Poèmes  
d'Asnyk ..... Bote-Bock (Berlin)
- op. 8 Chants du Voyageur ..... Bote-Bock (Berlin)  
1. Allegro agitato.  
2. Andantino.  
3. Andantino gracioso.  
4. Andantino mistico.  
5. Allegro giocoso.
- op. 9 Danses Polonaises..... Bote-Bock (Berlin)  
Cahier I. Krakowiak (*fa* maj.)  
Mazurek (*la* min.)  
Mazurek (*la* maj.)  
Cahier II. Mazurek (*si* *bémol* maj.)  
Krakowiak (*la* maj.)  
Polonez (*si* maj.)
- op. 10 Album de Mai. Scènes roman-  
tiques ..... Bote-Bock (Berlin)  
1. Au Soir.  
2. Chant d'Amour.  
3. Scherzino.  
4. Barcarolle.  
5. Caprice Valse.
- op. 11 Variations et Fugue sur un  
Thème original ..... Bote-Bock (Berlin)

## op. 12 Danses des Montagnards

- pour piano à quatre mains . Ries et Erler (Berlin)  
pour piano à deux mains .. « Echo muzyczne »  
Rajchman et Frendler  
(Varsovie)

## op. 13 Sonate pour violon et piano... Bote-Bock (Berlin)

op. 14 Humoresques de Concert pour  
piano (à l'antique et à la mo-  
derne) Cahier I (à l'an-  
tique).....

Bote-Bock (Berlin)

- a) Menuet.  
b) Sarabande.  
c) Caprice.

## Cahier II (à la moderne):

- a) Burlesque.  
b) Intermezzo pollaco.  
c) Cracovienne fantas-  
tique.

op. 15 Dans le Désert. Tableau musi-  
cal en forme d'une toccata

Bote-Bock (Berlin)

## op. 16 Miscellanea ..... Bote-Bock (Berlin)

- a) Légende N° 1.  
b) Mélodie.  
c) Thème varié.  
d) Nocturne.  
e) Légende N° 2.  
f) Un moment musical.  
g) Menuet en *la* majeur.

- op. 17 Concerto en *la* mineur pour  
piano et orchestre ..... Bote-Bock (Berlin)
- op. 18 Six Mélodies sur des paroles  
d'Adam Mickiewicz (texte  
polonais, en allemand et en  
anglais) ..... Bote-Bock (Berlin)
- op. 19 Fantaisie polonaise sur des  
Thèmes originaux pour  
piano et orchestre.
- op. 21 Sonate pour piano en *mi bémol*  
mineur ..... Bote-Bock (Berlin)
- op. 22 Douze Mélodies sur des poè-  
mes de Catulle Mendès .. Heugel (Paris)
- op. 23 Variations et Fugue pour piano Bote-Bock (Berlin)
- Canzoné (Chants sans Paroles)  
Manru. Opéra en trois Actes.  
Partition d'orchestre  
» piano et chant  
texte allemand et polonais Bote-Bock (Berlin)
- Partition piano et chant tex- Schirmer (G.)  
te anglais et allemand (New-York)
- Symphonie en *si* mineur.  
Partition, parties d'orchestre  
et partition d'orchestre  
petit format..... Heugel (Paris)

## TABLE DES MATIÈRES

---

PRÉFACES .....	IV
I. LES PREMIÈRES ANNÉES .....	1
II. A VARSOVIE ET A BERLIN .....	8
III. LES PREMIÈRES COMPOSITIONS .....	16
IV. CARACTÉRISTIQUE GÉNÉRALE DES PREMIÈRES COM- POSITIONS. LES PREMIÈRES CRITIQUES .....	26
V. PREMIERS TRIOMPHEs .....	31
VI. MANRU .....	39
VII. LES VOYAGES LOINTAINS .....	51
VIII. TROIS ŒUVRES NOUVELLES .....	57
IX. LA SYMPHONIE EN SI MINEUR .....	64
X. LE MONUMENT DE GRÜN WALD .....	70
XI. LE DISCOURS SUR CHOPIN .....	75
XII. LA GRANDE GUERRE .....	81
XIII. LA RÉALISATION DES RÊVES .....	88
XIV. CONTRARIÉTÉS .....	96
XV. LA CARACTÉRISTIQUE GÉNÉRALE .....	102
XVI. LE VIRTUOSE ET LE COMPOSITEUR .....	106
XVII. L'ÉCRIVAIN, LE PÉDAGOGUE, L'ORATEUR .....	114
XVIII. L'HOMME .....	124
APPENDICE. LISTE DES ŒUVRES MUSICALES DE PADEREWSKI	130
TABLE DES MATIÈRES .....	134

















